

Gert H. Wollheim
Studien zum frühen Werk

Dissertation
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von
Thomas Berger
aus
Lüneburg

2014

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
Der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Peter K. Klein

Tag der mündlichen Prüfung: 01. Juli 2014

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

Dank

Bei meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Sergiusz Michalski möchte ich mich für seine große Unterstützung bedanken. Durch seine wichtigen und zahlreichen Impulse hatte er großen Anteil am Gelingen der Arbeit. Ebenso bedanke ich mich bei Herrn Prof. Dr. Peter K. Klein, durch den ich vor vielen Jahren erst auf den Künstler Gert Wollheim aufmerksam wurde, für die Übernahme der Aufgabe des Zweitkorrektors.

GLIEDERUNG

1. Einleitung	S. 4
2. Forschungsstand	S. 6
3. Zur Biografie Wollheims	S. 10
4. Das Œuvre im Überblick	S. 17
5. Wollheims Kriegs-Triptychon von 1919	S. 23
5.1 Die Wirkung auf Zeitgenossen	S. 25
5.2 Einflüsse 1: Wilhelm Lehmbruck	S. 27
5.3 Einflüsse 2: Ludwig Meidner	S. 30
5.4 „Der Verwundete“ und die christliche Kunst	S. 32
5.5 „Der Verwundete“ als Stellungnahme zum Krieg	S. 34
5.6 Die zweite Fassung von 1959	S. 40
5.7 Zusammenfassung: Kriegs-Triptychon	S. 44
6. Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“	S. 44
6.1 Das Selbstbildnis	S. 46
6.1.1 Die Kleidung im Selbstbildnis	S. 47
6.1.2 Das Selbstbildnis in Wollheims Œuvre	S. 50
6.2 Die Dachkammer als Kulisse	S. 55
6.3 Das Selbstbildnis als Zitat	S. 62
6.4 Der Künstler als Mahner, Prophet, Visionär	S. 68
6.5 Zusammenfassung: „Selbstbildnis in der Dachkammer“	S. 74
7. Wollheims „Abschied von Düsseldorf“	S. 75
7.1 Datierung, Provenienz und Preise	S. 76
7.2 Bildbeschreibung	S. 78
7.3 Maltechnik und aktueller Zustand	S. 81
7.4 Komposition	S. 82
7.5 Zitate:	S. 82
7.5.1 Grünewald	S. 82
7.5.2 Lehmbruck	S. 83
7.6 Der „Abschied“ im Spiegel der zeitgenössischen Kritik	S. 84
7.7 Der „Abschied“ in der neueren Literatur/Forschung	S. 87
7.8 Die zweite Fassung von 1964	S. 90
7.9 Annäherungen an den „Abschied von Düsseldorf“	S. 91
7.9.1 Versuch einer Ortsbestimmung	S. 91
7.9.2 Personenzugehörigkeiten	S. 92
7.9.3 Wollheims Äußerungen zur Kunst	S. 97

7.9.4 Funktion der Zitate	S. 101
7.9.4.1 Zur Grünewaldrezeption in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts	S. 101
7.9.4.2 Zur Stellung Lehmbrucks 1924	S. 105
7.9.4.3 Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb	S. 107
7.9.5 Der „Abschied“ als Selbstporträt	S. 109
7.9.5.1 Ein ‚Bürgerschreck‘ mit Chapeau claqué	S. 111
7.9.5.2 Szenisch-gebundenes Selbstporträt in (weiblicher) Gesellschaft	S. 118
7.9.5.3 Wollheim als „Roter Christus“	S. 122
7.9.6 Der „Abschied“ als (Bühnen)Inszenierung	S. 125
7.10 Zusammenfassung: Der „Abschied“	S. 135
8. Künstlerkollegen: Studien zum gegenseitigen Einfluss	S. 137
8.1 Wollheim und seine Lehrer	S. 137
8.2 Wollheim und Otto Dix	S. 141
8.2.1 Dachkammerbildnisse	S. 146
8.2.2 Wollheim und Dix ‘ „Stilleben im Atelier“ und „Drei Weiber“	S. 148
8.2.3 Großstadtbilder	S. 151
8.2.4 Kriegsbilder	S. 159
8.2.4.1 Wollheim und Dix ‘ „Schützengraben“	S. 162
8.2.4.2 Wollheim und Dix ‘ „Der Krieg“	S. 165
8.2.4.3 Wollheim und Dix ‘ „Flandern“	S. 170
8.2.5 Zusammenfassung: Wollheim und Dix	S. 173
8.3 Wollheim und Max Ernst	S. 176
8.3.1 Der „Abschied“ und Max Ernst	S. 180
8.3.2 Wollheims Einfluss in Ernsts Werk	S. 182
8.3.4 Ernsts Einfluss in Wollheims Werk	S. 190
8.3.5 Zusammenfassung: Wollheim und Ernst	S. 195
9. Zusammenfassung	S. 196
10. Anhang:	
10.1 Interview Wollheim zu Max Ernst	S. 199
10.2 Transkription „Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge“ (1920)	S. 200
10.3 Literatur	S. 218
10.4 Abbildungen	S. 233
10.5 Abbildungsverzeichnis	S. 418

„So bilden die zeichnenden, malenden, meißelnden Menschen schließlich einen Weltstaat. Die Künstler erkennen sich untereinander, lernen gerne und eifrig einer vom andern und schämen sich der Gemeinsamkeiten ihrer Arbeit nicht. Sie spüren die Gottheit auf in allen Dingen [...].“

Gert H. Wollheim¹

1. Einleitung

Der Maler, Grafiker, Bildhauer und Schriftsteller Gert Heinrich Wollheim (1894-1974) findet heute in der Literatur zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts unberechtigtweise nur wenig Beachtung. Er gehörte zu der großen Gruppe nach 1890 geborener Künstler, die als junge Menschen die Schrecken des Ersten Weltkrieges erlebten und nach einer kurzen Schaffensphase in der Weimarer Republik vor den Nationalsozialisten fliehen mussten, oder deren Arbeit durch die politischen Umstände zumindest sehr erschwert wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden diese Künstler, mittlerweile über fünfzigjährig, meist nicht mehr in das Zentrum des Kulturlebens zurück.² Zwar tauchen immer wieder in Publikationen, die die Kunst der zwanziger Jahre behandeln, Abbildungen von Wollheims großformatigem Gemälde „Abschied von Düsseldorf“ (1924) auf, jedoch meist ohne weitere ausführliche Erläuterungen im Text.³

Die vorliegende Arbeit möchte einerseits einen Beitrag zur Würdigung und Einordnung von Wollheims Werk in die Geschichte der Kunst leisten, indem exemplarisch drei frühe Hauptwerke des Künstlers ausführlich unter verschiedenen Aspekten analysiert und so erstmalig die Komplexität und die Bedeutungstiefe dieser Werke dargelegt werden. Die Annäherung an diese Werke aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln ist nötig, da Wollheim – selbst multitalentiert und mit breitem kunsthistorischem und literarischem Wissen ausgestattet – seine Bilder so angelegt und mit Bedeutung aufgeladen hat, dass sie vom Betrachter regelrecht gelesen werden müssen. Zahlreiche verdeckt oder offen platzierte Zitate aus Werken der Literatur oder der bildenden Kunst müssen hierzu identifiziert und der durch deren Kombination evozierte Sinngehalt erschlossen

¹ Wollheim, Gert: Bilder! In: Die Kunst. Bd. 63. München 1930/31. S. 212-213. hier: S. 212.

² Siehe zu dieser Problematik: Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation. Düsseldorf 1980.

³ Als Beispiele seien genannt: Schmalenbach, Fritz: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Berlin 1973. S. 20. Oder: Steingraber, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979. Abb. 89. Oder: Bertoni, Emilio: Neue Sachlichkeit in Deutschland. Herrsching 1988. Tafel 48. Oder: Hülsewig-Johnen, Jutta (Hrsg.): Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Bielefeld 1990. S. 145, Abb. 55.1 (dort leider seitenverkehrt abgebildet). Oder: Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Köln 1992. S. 130.

werde. Dies wird besonders deutlich bei der Analyse des Viel-Figuren-Bildes „Abschied von Düsseldorf“ werden.

Auf der anderen Seite möchte die Arbeit aber auch am Beispiel Wollheims und zweier Künstlerkollegen einen Beitrag zur gattungsübergreifenden Wanderung von Bildmotiven und -zitate in der Malerei der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts liefern; In einem Zeitraum von wenigen Jahren kreuzten sich im Düsseldorf der zwanziger Jahre die Wege Wollheims unter anderem mit denen von Max Ernst und Otto Dix. Während Wollheims Werk und seine Person aus verschiedenen Gründen nahezu in Vergessenheit geriet, avancierten die beiden anderen zu kanonisch anerkannten Künstlern. Otto Dix gilt als Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit, Max Ernst auch international als einer der wichtigsten Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts und als Wegbereiter des Surrealismus. Beiden werden zahlreiche Innovationen in ihren jeweiligen künstlerischen Gattungen zugeschrieben. So unterschiedlich die Œuvres von Max Ernst und Otto Dix auch sind, so gibt es in beiden doch zahlreiche Anknüpfungspunkte zum Werk von Gert Wollheim. Diese biografischen wie künstlerischen Verbindungen erstmals ausführlich und systematisch zu untersuchen und darzulegen, ist auch Ziel der Arbeit.

Als erster Hinweis auf die Relevanz des Vorhabens sei an dieser Stelle erwähnt, dass Gert Wollheim, mit dem Dix zeitweise in Atelieregemeinschaft arbeitete und anfangs eng befreundet war, Jahre vor der Entstehung des „Großstadt-Triptychon“ des ungleich berühmteren Kollegen nicht nur ein großformatiges, vielfiguriges Gesellschaftsbild schuf, dessen intensive Rezeption durch und Einfluss auf Dix, wie gezeigt werden soll, sich in zahlreichen Bildzitate in dessen Großstadt-Bild ablesen lässt. Wollheim fertigte zudem – bereits viele Jahre vor der Entstehung von Dix' zweitem Hauptwerk „Kriegs-Triptychon“ – ebenfalls ein Triptychon zum Thema Krieg an. In dieser Hinsicht wird zu fragen sein, wie sich Wollheim mit seinem die Leiden des Krieges darstellenden Bild in der Form eines Triptychons zur entsprechenden Tradition situiert, ja ob er eventuell nicht sogar damit eine Tradition für die moderne Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts erst begründet hat.

Auf die vielschichtige Rezeption etwa der altdeutschen Malerei in der Neuen Sachlichkeit im Allgemeinen und bei Otto Dix im Speziellen wurde in der Forschung bereits

mehrfach hingewiesen.⁴ Die bisher dagegen noch weitgehend nicht thematisierte Rezeption der Werke von zeitgenössischen Künstlerkollegen und deren Anverwandlung für das jeweils eigene Werk soll in der vorliegenden Arbeit an der Konstellation Wollheim-Dix untersucht werden.

Auch im Werk von Max Ernst finden sich Hinweise, die eine vergleichende Analyse seines Werkes mit Blick auf Gert Wollheim lohnend erscheinen lassen. So sei, analog zu Dix, an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Wollheim bereits 1921, also fünf Jahre vor Ernsts berühmten Gemälde „Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind“⁵, ein Werk mit dem Titel „Züchtigung zweier Waisen durch eine leichtlebige Venus“ geschaffen hat. Andererseits hat Wollheim sein Gemälde „Gartenstadtgöttin“ 1924, also ein Jahr nach Ernsts „Die schöne Gärtnerin“ gemalt. In seinen zahlreichen und ausführlichen Interviews – auch in denen zu seinem Kontakt zur Düsseldorfer Kunstszene – erwähnte Max Ernst den Künstlerkollegen Wollheim jedoch mit keinem Wort.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich folgendermaßen: Nach der Vorstellung des Forschungsstandes, einem kurzen biografischen Abriss sowie einem knappen Überblick zu Wollheims Œuvre folgt zunächst eine vertiefte Analyse drei seiner Hauptwerke; seinem Kriegstriptychon von 1919, dem „Selbstbildnis in der Dachkammer“ aus dem Jahr 1924 und schließlich seinem bekanntesten Werk, „Abschied von Düsseldorf“, ebenfalls aus dem Jahr 1924. Im Anschluss daran wird dem Einfluss von Wollheims akademischen Lehrern und schließlich den wechselseitigen Spuren im Werk von Otto Dix, Max Ernst und Gert Wollheim nachgegangen.

2. Forschungsstand

Die erwähnte, schwache öffentliche Wahrnehmung von Wollheims Werk nach dem Zweiten Weltkrieg bis heute ist abzulesen und findet zum guten Teil ihren Grund in der geringen Zahl der Ausstellungen und Publikationen, die sich mit dessen Œuvre be-

⁴ Zum Beispiel Dehmer, Andreas / Krüger, Konstanze: Neue Sachlichkeit und Alte Meister – Rezeption und Transformation, In: Dalbajewa, Birgit (Hrsg.): Neue Sachlichkeit in Dresden. Dresden 2011, S. 114-121 oder Schwarz, Birgit: Otto Dix - Großstadt. Frankfurt 1993, S. 41-53 oder Schwarz, Birgit, Kunsthistoriker sagen Grünewald - Das Altdeutsche bei Otto Dix in den 20er Jahren, In: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Band 28, 1991, S. 143-163.

⁵ Max Ernst: La Vierge corrigeant l'enfant Jesus devant trois temoins: Andre Breton, Paul Eluard et le peintre. 1926.

schäftigen. Im Folgenden soll – streng chronologisch geordnet – die bisherige Würdigung des Werkes und der Person Wollheims nachgezeichnet werden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg fand Gert Wollheim erstmals 1958 in dem Buch „Mutter Ey, eine Düsseldorfer Kunstlegende“ Erwähnung, das von Anna Klapheck, einer ehemaligen Professorin an der Düsseldorfer Akademie, verfasst wurde.⁶ Dort werden Leben und Einfluss der Kunsthändlerin Johanna Ey dargestellt, gleichzeitig wird aber auch die führende Rolle Wollheims in der Düsseldorfer Künstlerszene in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre deutlich. 1961 fand im Düsseldorfer Kunstmuseum die erste Einzelausstellung Wollheims nach dem Krieg statt. Im Zuge dessen erschien ein neunseitiges, kleinformatiges Katalogheft⁷, in dem 83 Werke aufgeführt sowie die biografischen Eckdaten des Künstlers wiedergegeben wurden. Umfangreicher gestaltete sich der Katalog zur Ausstellung „Avantgarde gestern – Das Junge Rheinland und seine Freunde 1919–1929“, die 1970 in der Düsseldorfer Kunsthalle stattfand. Den Text hierzu verfasste Irene Markowitz, die damalige Kustodin des Düsseldorfer Kunstmuseums. Ein Jahr später, 1971, veranstaltete die Berlinische Galerie in der Jebenstraße eine weitere Einzelausstellung zu Wollheims Werk. Im zugehörigen Katalog, der noch mit Hilfe des Künstlers zusammengestellt wurde, finden sich informative Texte etwa über die „Wertschätzung der Bilder Wollheims in Düsseldorf und Berlin“⁸, die von Alheidis von Rohr verfasst wurden. Als Textanhänge zu dem Gemälde „Abschied von Düsseldorf“ wurden allerdings nur Ausschnitte zweier zeitgenössischer Kritiken abgedruckt.

1977, also drei Jahre nach dem Tod Wollheims, erschienen Mona Wollheims Erinnerungen an ihren Mann in Buchform.⁹ Da Frau Wollheim den Künstler erst 1944/45 in Südfrankreich kennengelernt hatte, berichtet sie dort vergleichsweise wenig über die Aktivitäten ihres Mannes in den zwanziger Jahren und beschäftigt sich entsprechend vornehmlich mit dessen Spätwerk. Aus wissenschaftlicher Sicht und in Bezug auf den Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind diese persönlichen Erinnerungen wenig ergiebig.

Die erste und bislang letzte fundierte und zusammenhängende Forschungsarbeit über Gert Wollheim ist die von Michael Euler-Schmidt. Dieser reichte 1986 seine Disserta-

⁶ Klapheck, Anna: Mutter Ey, eine Düsseldorfer Künstlerlegende. Düsseldorf (1958) ³ 1978.

⁷ Markowitz, Irene (Hrsg.): Gert. H. Wollheim. Düsseldorf 1961.

⁸ von Rohr, Alheidis (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Malerei, Grafik, Plastik. Berlin 1971. S. 71/72.

⁹ Wollheim, Mona: Gert H. Wollheim – Gedanke und Werk. München 1977.

tion „Gert Heinrich Wollheim (1894-1974), Leben und Werk bis 1947“¹⁰ ein, die bis heute leider noch nicht in Gänze veröffentlicht wurde. Die Dissertation, die Euler-Schmidt freundlicherweise in einer Kopie zur Verfügung gestellt hat, umfasst drei Teile: eine Rekonstruktion der Biografie Wollheims, einen dokumentarischen Anhang sowie ein Werkverzeichnis. Leider musste der Autor aufgrund der enormen Materialfülle darauf verzichten, tiefergehende inhaltliche Aussagen über das Werk Wollheims zu treffen, und konstatierte so in seiner Einleitung, dass seine Arbeit streng biografische, dokumentierende Züge trage und sich in Sachen Wollheim als „*Basis für weitere Forschungen zu seinem künstlerischen Œuvre*“¹¹ verstehe. So behandelt Euler-Schmidt beispielsweise das Hauptwerk „Abschied von Düsseldorf“ auf einer knappen Seite. Er weist in seiner Betrachtung auf „*die in der Manier von Lehmbruck-Büsten gehaltene Kopf- und Halspartie Lenis*“ hin und bezieht einige Motive des Bildes auf Grünewalds „Isenheimer Altar“¹², geht aber weiter nicht darauf ein.¹³

Im Jahr 1993 fand im Kunstmuseum Düsseldorf eine Retrospektive zum Werk Wollheims statt, zu der ein 267 Seiten umfassender Katalog¹⁴ veröffentlicht wurde. Der damalige Kurator Stephan von Wiese veröffentlichte diesen von ihm selbst betreuten und um ein aktuelles Werkverzeichnis erweiterten Ausstellungskatalog im selben Jahr als „Monographie und Werkverzeichnis“¹⁵ zu Gert Wollheim. In dieser bislang umfangreichsten Publikation sind vor allem die Beiträge Wieses¹⁶, Dirk Teubers Analyse¹⁷ der

¹⁰ Euler-Schmidt, Michael: Gert Heinrich Wollheim (1894-1974), Leben und Werk bis 1947. Universität Bremen, Diss. 1986, Typoskript.

¹¹ Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 4.

¹² Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 101. Vgl. den Abschnitt „Zitate“ in dieser Arbeit.

¹³ Bereits während der Arbeiten an seiner Dissertation konnte Euler-Schmidt in folgenden Katalogen seine Erkenntnisse auszugsweise veröffentlichen:

-Koenig, Walter (Hrsg.): Gert H. Wollheim, Gemälde, Zeichnungen, Dokumente. Düsseldorf 1984. S. 7-57.

-Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Die wilden Jahre 1919-1925. Düsseldorf 1984. S. 10-32 u. S. 67-103.

-Krempel, Ulrich (Hrsg.): Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region 1918-1945. Düsseldorf 1985. S. 344-346.

¹⁴ von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim 1894-1974: Eine Retrospektive. Köln 1993.

¹⁵ von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1993.

¹⁶ von Wiese, Stephan: Das Welt-Orchester der Bilder – Zum malerischen Werk von Gert H. Wollheim. In: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Eine Retrospektive. 1993, S. 11-17.

¹⁷ Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim und Max Ernst – Fragmente eines künstlerischen Dialogs zwischen Köln und Düsseldorf 1919 bis 1922. In: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Eine Retrospektive. 1993, S. 25-35. Denselben Text in einer leicht erweiterten Fassung veröffentlichte Dirk Teuber zwei Jahre später nochmals: Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim und Max Ernst – Nähen und Fernen im Klima von Dada Köln und Rheinischem Expressionismus 1919-1922. In: Riha, Karl / Schäfer, Jörgen (Hrsg.):

frühen Werke Gert Wollheims und Max Ernsts, sowie eine erstmalige längere Besprechung von „Abschied von Düsseldorf“¹⁸ durch Ulrich Krempel hervorzuheben. Auf alle Beiträge wird an entsprechender Stelle in dieser Arbeit vertieft eingegangen.

Die bisher letzte Ausstellung zu Gert Wollheim wurde im Auftrag des Verein August Macke Haus, Bonn, und zwar abermals von Stephan von Wiese im Jahr 2000 kuratiert. Das zur Ausstellung veröffentlichte, kleinformatige Katalogbuch¹⁹ enthält neben einem Text des Kurators²⁰, der dessen früheren Beitrag zum Düsseldorfer Katalog aus dem Jahr 1993 zusammenfasst, an neuem Textmaterial lediglich eine Analyse des Wollheim-Werkes „Gretchen“ durch Ursula Peters²¹. Auch auf diesen Beitrag wird im Laufe der vorliegenden Arbeit kritisch eingegangen. Der Vollständigkeit halber erwähnt werden muss Christian Hornigs Publikation „Wollheims Traum“ aus dem Jahr 2006, die sich aber nur am Rande mit einem einzigen Spätwerk Wollheims beschäftigt.²² Der aktuellste Beitrag über Gert Wollheim, wiederum von Stephan von Wiese, findet sich im Katalog zur Ausstellung „Krieg und Utopie“²³ im Jahr 2006, wobei von Wieses Text allerdings wiederum keine nennenswerten neuen Erkenntnisse enthält, sondern die Ergebnisse seines Textes im Katalog aus dem Jahr 1993 zusammenfasst. Eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Gert Wollheims, die über die Rekonstruktion der Biografie und des Werkverzeichnisses hinaus geht, hat also auch bis heute nicht stattgefunden.

Fatagaga-Dada: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus. Giessen 1995, S. 85-120.

¹⁸ Krempel, Ulrich: Miene, Geste, Pose – Gert H. Wollheims Abschied von Düsseldorf. In: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Eine Retrospektive. 1993, S. 43-48.

¹⁹ von Wiese, Stephan / Nutt, Dorothea (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Phantast und Rebell. Bonn 2000.

²⁰ von Wiese, Stephan: Die innere Bühne des Gert H. Wollheim – Kunst und Politik im Umkreis des „Jungen Rheinland“. In: von Wiese / Nutt (Hrsg.): Gert H. Wollheim, 2000, S. 15-39.

²¹ Peters, Ursula: Zivilisierte Kannibalen – Der Erste Weltkrieg – Gert H. Wollheims „Gretchen“ und die dadaistische Demontage des bürgerlichen Sittengebäudes. In: von Wiese / Nutt (Hrsg.): Gert H. Wollheim, 2000, S. 40-68.

²² Hornig, Christian: Wollheims Traum. Gauting 2001. Anders als der Titel vermuten lässt, handelt das Buch nur auf 15 Seiten von dem Spätwerk „Der Traum des Malers“ aus dem Jahr 1961. In Bezug auf Wollheim ist der Text nicht ergiebig.

²³ von Wiese, Stephan: Gert H. Wollheim, Kunst und Politik im Umkreis des „Jungen Rheinland“. In: Cepl-Kaufmann, Gertrude / Krumeich, Gerd / Sommers, Ulla (Hrsg.): Krieg und Utopie - Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg. Essen 2006, S. 84-92.

3. Zur Biografie Wollheims²⁴

Gert Heinrich Wollheim wurde am 11. September 1894 als zweiter Sohn des reichen Fabrikanten Heinrich Wollheim (1855-1927) und dessen Ehefrau Gertrud (1867-1944) in Loschwitz bei Dresden geboren. Der Vater stammte aus einer in Breslau alteingesessenen jüdischen Kaufmannsfamilie und konvertierte vor seiner Heirat mit Gertrud Gehlert, der Tochter des konservativen, preußischen Reichstagsabgeordneten Arthur Gehlert, zum protestantischen Glauben.

Um die Jahrhundertwende siedelte die Familie nach Berlin über, wo der Vater durch die Herstellung von Fahrkartenautomaten in wenigen Jahren zum Millionär wurde. So wuchs Gert in großbürgerlichen Verhältnissen in einer Grunewaldvilla am Königssee auf. Über die Erziehung der Kinder wachte – im charakterlichen Gegensatz zum gutmütigen Vater – die strenge und ehrgeizige Mutter. Wie seine beiden Brüder Hasso (1893-1980) und Günther (1896-1976) erhielt Gert Klavier-, Querflöten- und Geigenunterricht, nebenbei schrieb er Gedichte und malte. Bereits im Kindes- und frühen Jugendalter war Gert, vor allem nach Meinung und Dazutun seiner Mutter, mit der er ständig Auseinandersetzungen hatte, der Außenseiter in der Familie. Er war sensibel, hatte schlechte Zensuren in der Schule und war häufig krank, so dass er sogar um 1908 aufgrund einer Bronchitis für ein Jahr in einem Schulsanatorium in der Schweiz unterrichtet werden musste.²⁵ Nach zweimaligem Schulwechsel verließ er schließlich 1911 das Gymnasium, ohne die Reife für die Obersekunda erreicht zu haben.

²⁴ Die folgenden Ausführungen sollen nur einen ersten Überblick über die Biografie Wollheims liefern. In den einzelnen Kapiteln wird immer wieder vertieft auf einzelne biografische Aspekte, die etwa das Zusammentreffen mit Otto Dix betreffen, eingegangen. Die hier aufgeführten biografischen Angaben basieren hauptsächlich auf den ausführlichen Biografien in den Katalogen zu den letzten beiden Ausstellungen; von Wiese (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Köln 1993, S. 201-250. Und: von Wiese / Nutt: Gert H. Wollheim, 2000, S. 131-138. Sowie auf: Euler-Schmidt: Gert Heinrich Wollheim, 1986, S. 9-127.

²⁵ Gert Wollheims jüngerer Bruder Günther beschreibt die Kindheit und Jugend der Geschwister in seinem verschlüsselten Roman „Johannes und der Mangel“. Darin gibt er seinem Bruder Gert den Namen Gustav. Er beschreibt dort unter anderem die musische Begabung des Bruders ebenso wie dessen schulischen Leidensweg: „Er lernte ‚von selber‘ zeichnen und dichten, und mit seinem silbernen Saitentone schien er geradezu schon auf die Welt gekommen zu sein. Ja seine Fortschritte in der Geigentechnik waren so erstaunlich, daß er bald, auf des Lehrers Rat hin, auch theoretischen Unterricht erhielt. [...] Auf der Schule ging es Gustav [= Gert] schlecht. Die Lehrer mochten ihn nicht leiden. Beschwerden kamen, er sei unfleißig. Die Eltern fanden ihn fortan faul. Zudem war er kränklich von je, oft krank. Man beschloß, ihn aus dem Hause zu geben: in strengere Zucht, in gesündere Luft; und der Einfachheit halber: ins Internat. Vollendete Einsamkeit bei ständiger Gemeinsamkeit; programmäßig Muße und Arbeit; Schule in Permanenz. Statt Menschen gab es nur Zöglinge und Erzieher. [...] Gustav schrieb den Eltern voll Wehmut. Die Antwort enttäuschte: Vertröstung, Ermahnung, und: ‚da siehst du einmal...‘“ Wollheim, Günter: Johannes und der Mangel – Ein Roman in Fragmenten. München 1923, S. 6-8.

Da Gert Wollheims künstlerische Neigungen nach anfänglichem Zögern²⁶ zumindest von seinem Vater – sowohl ideell als auch finanziell – unterstützt wurden, konnte er im selben Jahr von Mai bis September zunächst die Freilicht-Aktschule von Hans Lietzmann – einem Freund der Familie – am Gardasee besuchen und begann im Oktober 1911 eine Ausbildung an der Hochschule für bildende Kunst in Weimar. Er besuchte die Bildhauerklasse von Gottlieb Elster, weitere Professoren waren Gari Melchers, Fritz Mackensen und vor allem der Tiroler Maler Albin Egger-Lienz, der Wollheim besonders beeindruckte und in dessen Klasse er neben Landschafts-, Akt- und Porträtmalerei auch die Technik des Radierens erlernte. In den drei Semestern bei Egger-Lienz lernte Wollheim unter anderem die Mitstudenten Peter Röhl, Carls Lohse, Otto Herbig, Heinrich Strassen und besonders Otto Pankok kennen, mit dem ihn in der folgenden Zeit eine langjährige Freundschaft und zahlreiche gemeinsame Aktionen in den frühen Nachkriegsjahren verbanden.

1913 beendete Wollheim seine Akademieausbildung und kehrte in das Berliner Elternhaus zurück. Im Frühjahr 1914 hielt er sich für einige Monate in einer kleinen Künstlerkolonie in Klausen/Tirol auf, die aus ehemaligen Studenten der Weimarer Akademie bestand und von Egger-Lienz betreut wurde.

Als Grenadier wurde Wollheim im Sommer 1914 zum Kriegsdienst eingezogen. In zahllosen, meist kleinformatischen Zeichnungen, von denen 83 im Nachlass erhalten sind, hielt er die Grauen des Krieges fest. Bis zum Sommer 1917 war Wollheim an der Ostfront in Ostpreußen stationiert, wo er Zeuge zahlreicher grausamer Situationen, etwa der Hinrichtung Unschuldiger, wurde – Erlebnisse, die sich über Jahrzehnte immer wieder in seinen Werken widerspiegeln werden. 1917 endete für ihn die Teilnahme am Krieg abrupt durch eine schwere Bauchverletzung, mit der er in ein Berliner Lazarett eingeliefert wurde. Während des darauf folgenden Krankenhausaufenthalts lernte Wollheim den späteren nationalsozialistischen Philosophen Alfred Klemmt kennen, der ihn mit literarischen Zirkeln, darunter den um Käthe Hamburger, in Kontakt brachte.

²⁶ Hierzu Gert Wollheims Bruder in seinem Roman: „Die Kunst war ein Weg aus der Fron, ein Weg zum Beweise, daß man für Schuldige zu begabt sei, oder vielmehr: nicht dumm genug; ein Weg zur Anerkennung, zum Ruhme, ja, vielleicht ein Weg zur Rache. [...] Man begann, sich mit dem Plane abzufinden. [...] Die Kunst war wunderschön als Schmuck des Lebens, sie war problematisch als Beruf. Hinwiederum: mit der Schule schien es nun einmal nichts Rechtes zu werden, und ins Haus paßte Gustav auch nicht. Er verdarb die Dienstboten, er intrigierte, verführte, schürte. Er war ein Bohemien. So blieb in der Tat nichts anderes übrig, als: ihn Künstler werden zu lassen.“ Wollheim: Johannes und der Mangel, 1923, S. 9-10.

Nach seiner Genesung verarbeitete Wollheim seine Kriegserlebnisse in zahlreichen, teilweise großformatigen Gemälden, die in einer ersten Einzelausstellung 1918 im Verlag Axel Junker gezeigt wurden. Der bekannte Schriftsteller und Kunstkritiker Theodor Däubler würdigte die dort ausgestellten Werke Wollheims in der Berliner Börsenzeitung. Bis zum Frühjahr 1919 lebte Wollheim bei seinen Eltern, ging danach mit seinem ehemaligen Akademiefreund Otto Pankok in das ostfriesische Dörfchen Remels, um dort zusammen mit Ulfert Lüken und Hermann Baptist Hundt eine Künstlerkolonie zu gründen, wobei der Versuch scheiterte, noch weitere Künstler zum Umzug in die Kolonie zu bewegen. Die Künstlerfreunde wurden herzlich von der Landbevölkerung aufgenommen, die wiederum an Wollheims Geigenspiel, seiner Rezitation von Werken der Weltliteratur und eigenen Gedichten teilhaben konnte. Die Künstler zeichneten sich gegenseitig, Wollheim experimentierte – angeregt durch Otto Pankok – mit Holzschnitt und Radierung. In Remels entstand Wollheims frühes Hauptwerk, das Triptychon „Der Verwundete“, von dem sich nur das Mittelteil erhalten hat. Durch Kontakte Hundts vorbereitet, entschlossen sich Wollheim, Pankok und dieser selbst im Spätherbst 1919 nach Düsseldorf umzuziehen.²⁷ Im ‚Aktivistenbund‘, einer im Sommer 1919 gegründeten Vereinigung linksgerichteter Intellektueller, fanden die Künstler dort ersten gesellschaftlichen Anschluss. Neben Jankel Adler, Hans Rilke, Gerth Schreiner und zahlreichen anderen Künstlern lernte Wollheim dort Leni Stein kennen, die er 1921 heiratete. Nachdem die ungewöhnliche Kunsthändlerin Johanna Ey²⁸ nach ersten Kontakten zu Pankok und Wollheim entschlossen war, von nun an vor allem moderne Kunst zu fördern, wurde ihre Galerie, das sogenannte „Ey“, schnell zum Treffpunkt eines Kreises junger, fortschrittlicher Künstler, die sich als Ziel setzten, sich dem reaktionären offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb zu widersetzen. Produktivstes Mitglied und Wortführer dieser Gruppe wurde Gert Wollheim, der gleichzeitig in der selbstgegründeten Zeitschrift ‚Das Ey‘, in der Zeitschrift ‚Aktivistenbund‘ und wenig später in den Heften

²⁷ Die für das Verständnis von Wollheims Aktivitäten wesentliche Situation im Düsseldorf der frühen zwanziger Jahre wird im Kapitel 7.9.4.3 „Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb“ erläutert.

²⁸ Zur Person Johanna Ey siehe: Anna, Susanne: Ich, Johanna Ey. Düsseldorf 2010. Oder: Labs, Sandra: Johanna Ey und die Avantgarde der Düsseldorfer Kunstszene. Hamburg 2012. Oder: Klapheck, Anna: Mutter Ey, eine Düsseldorfer Künstlerlegende. Düsseldorf³1978. Hier besonders S. 33-83.

„Das Junge Rheinland“²⁹ zahlreiche Artikel über Kunst und den Kunstbetrieb veröffentlichte.³⁰ Wollheim wurde auch führendes Mitglied in der Anfang 1919 gegründeten Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland“, in der schließlich die anderen beiden Gruppen aufgingen. Ziel der offenen Angriffe der Vereinigung war häufig die Düsseldorfer Kunstakademie, mit deren Direktor Fritz Roerber und anderen Professoren Wollheim immer wieder öffentlich Fehden austrug. Mittel dieser Auseinandersetzungen waren neben den genannten Artikeln ebenso spektakuläre Vorträge Wollheims, aber auch offizielle Beschwerden bei Ministerien. Auf diesem Wege wurde beispielsweise der Akademiekustos Richard Klapheck des Plagiats überführt, woraufhin das entsprechende Werk eingestampft werden musste. Durch diese Aktivitäten angelockt, erschien aus dem benachbarten Köln Max Ernst zu einem von Wollheims Vorträgen und schloss sich dem Kreis um „Mutter Ey“ an, von der Ernst fortan gefördert wurde.

Neben der Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen des „Jungen Rheinlands“ im „Ey“, aber auch etwa 1921 an einer Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle war Wollheim in diesen Jahren auch auf anderen Gebieten aktiv. Über drei Semester hielt er Vorlesungen an der Düsseldorfer Volkshochschule über moderne Malerei. Ebenso förderte er die Gründung der anarcho-syndikalistischen Arbeitersiedlung „Freie Erde“ und brachte als Schriftsteller und Schauspieler sein Stück „Ein Theaterstück im Freien“ bei der Freien Volksbühne zur Aufführung.

1922 stand Wollheim wegen seines laut Anklage „unsittlichen“ Gemäldes „Lenkbares Stück Festland passiert unter wehender Fahne den Raum von Omega“ vor Gericht und gewann den Prozess mithilfe der Gutachten des Kunsthistorikers und damaligen Leiters der Städtischen Kunstsammlung Düsseldorf, Karl Koetschau, der namhaften Schauspielerin und Theaterleiterin des Schauspielhauses Düsseldorf, Louise Dumont, und des renommierten Schriftstellers Herbert Eulenberg. Anzeige hatte der Geheime Justizrat

²⁹ Zu den einzelnen Gruppen siehe: Heckmanns, Friedrich W.: „Das Junge Rheinland“ in Düsseldorf 1919-1929. In: Barron, Stephanie (Hrsg.): Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. München 1989. S. 85-101. Zum Jungen Rheinland siehe auch: Anna, Susanne / Baumeister, Annette (Hrsg.): Das Junge Rheinland: Vorläufer - Freunde - Nachfolger. Osterfildern 2008 .

³⁰ Siehe hierzu die Abschnitte: „Wollheims Äußerungen zur Kunst“ und „Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb“.

Hochgürtel als erster Vorsitzender des Düsseldorfer Männervereins zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit erstattet.³¹

Eine organisatorische Meisterleistung von Wollheim, Adolf Uzarski und Arthur Kaufmann war die „1. Internationale Kunstausstellung“ und der Kongress der „Union fortschrittlicher internationaler Künstler“ 1922 im Düsseldorfer Kaufhaus Tietz. An der Ausstellung nahmen 344 Künstler aus 19 Ländern mit 812 Kunstwerken teil. Am zeitgleich stattfindenden Kongress waren unter den 61 Teilnehmern unter anderem Künstler wie El Lissitzky, Theo van Doesburg oder Raoul Hausmann.³²

Im Herbst des selben Jahres zog Otto Dix nach Düsseldorf und wurde ebenfalls Mitglied des ‚Jungen Rheinlands‘. Er freundete sich im speziellen mit Gert Wollheim an und teilte sich mit diesem eine Zeit lang dessen Atelier, bis Dix als Meisterschüler Heinrich Nauens ein Atelier in der Akademie bezog.

1923 kam es zu Unruhen innerhalb des ‚Jungen Rheinlands‘, da sich einige Künstler durch Frau Ey, die sich sehr für die Kunst Gert Wollheims einsetzte, benachteiligt sahen. Zwanzig Künstler traten daraufhin aus dem ‚Jungen Rheinland‘ aus und gründeten die ‚Rheingruppe‘. Gert Wollheim verblieb im ‚Jungen Rheinland‘ und wurde dessen erster Vorsitzender.

Im Jahr 1924 setzte sich Wollheim erneut, wie bereits wenige Jahre zuvor, für die Belange der Arbeiterschaft ein und organisierte die einzige ‚proletarische‘ Ausstellung des ‚Jungen Rheinlands‘ mit dem Titel ‚Der Kampf‘. Im selben Jahr erarbeitete Wollheim auch zwei weitere Hauptwerke seines malerischen Schaffens: das ‚Selbstbildnis in der Dachkammer‘ und der ‚Abschied von Düsseldorf‘, letzteres er im Mai/Juni 1925 auf der Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste in Berlin präsentierte.

Anfang 1925 war Wollheims ‚Kampfzeit‘ vorüber. Er zog mit seiner Frau Leni nach Berlin, möglicherweise auch, weil er bereits seit 1924 eine intensive Beziehung zu der in Berlin lebenden Tänzerin Tatjana Barbakoff hatte.

³¹ Zeitgleich kursierte in Düsseldorf ein anonymes Flugblatt mit dem Titel ‚Jüdisch-französische Kunst in Düsseldorf‘, in dem gegen die jüdischen Mitglieder der Künstlervereinigung ‚Junges Rheinland‘, namentlich Gert Wollheim, Adolf Uzarski, Arthur Kaufmann und den Galeristen Alfred Flechtheim, gehetzt wurde. Siehe hierzu auch das Kapitel 6.4 ‚Selbstbildnis in der Dachkammer – Der Künstler als Prophet‘ in der vorliegenden Arbeit.

³² Auf diese Aktivitäten wird näher im Kapitel 7.9.4.3 ‚Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb‘ der vorliegenden Arbeit eingegangen.

Gert Wollheim selbst begründete in einem Brief seinen tatsächlichen Abschied von Düsseldorf mit seinen dortigen, zahlreichen außerkünstlerischen Aktivitäten: *„Ich selbst aber sah mich mit diesen externen Verpflichtungen schließlich an dem Punkt angekommen, an welchem sich mir die Berufsfrage stellte. Und so entschied ich mich für den Maler, kündigte alle Düsseldorfer Organisationverbindungen und ging oder floh nach Berlin.“*³³

Von nun an bezog er ein stattliches Gehalt als künstlerischer Berater im Aufsichtsrat der elterlichen Firma, wie auch durch den Verkauf seiner Bilder. Er wohnte in einer luxuriösen Wohnung mit Hausmädchen und einem veritablen Krokodil als Haustier. Wollheim verkehrte zu dieser Zeit in etablierten Künstlerkreisen und erhielt zahlreiche Porträtaufträge, etwa von den bekannten Schauspielern Heinrich George, Maria Orska oder Max Pallenberg. Von nun an präsentierte er seine großformatigen Gemälde jährlich in der Ausstellung der Akademie der Künste und weiteren namhaften Schauen, etwa der Großen Berliner Kunstausstellung im Lehrter Bahnhof oder in mehreren Einzelausstellungen, so z.B. in der Galerie Wiltschek. Seine Werke wurden von namhaften Kunstkritikern wie Paul Westheim, Max Osborn, Fritz Stahl oder dem Kunsthistoriker Paul Ferdinand Schmidt ausführlich besprochen.³⁴ Wollheim selbst veröffentlichte Beiträge über Kunst in Zeitungen und Zeitschriften. Im Jahr 1930 saß er gemeinsam mit Alfred Döblin und Paul Westheim in der Jury eines Kunstkritik-Wettbewerbs des Kunstblatts. Im Jahr 1932 gab es einen intensiven Briefwechsel zwischen Gert Wollheim und der 25 Jahre älteren, bereits damals berühmten Schriftstellerin Else Lasker-Schüler. Von dieser Korrespondenz mit dem Titel „Briefe an einen Indianer“ sind nur die Briefe Lasker-Schülers erhalten³⁵, die den Charakter romantischer Liebesbriefe haben und auf eine temporäre, zumindest platonische Beziehung der beiden Künstler schließen lassen. Lasker-Schüler, die sich in den Briefen als Indianerin Pampeia bezeichnete, nannte Wollheim darin „Lieber feuerspeiender Berg“, „Lieber Kupferindianer“ oder „Dearest Firemountain, Indianer aus Paraguay mit der Maiglöckchenhaut“. In

³³ Wollheim, Gert: Brief an Irene Markowitz vom 30.07.1968. zitiert nach: von Wiese: Gert H. Wollheim, 1993, 220f.

³⁴ Siehe hierzu ausführlich das Kapitel 7.6 „Wollheim im Spiegel der zeitgenössischen Kritik“ in der vorliegenden Arbeit.

³⁵ Die Briefe fanden sich im Nachlass der Schriftstellerin und wurden veröffentlicht in: Lasker-Schüler. Else: Ich und Ich – Verse und Prosa aus dem Nachlaß. Frankfurt 1969, S. 13-25.

einem letzten Brief forderte Lasker-Schüler Wollheim, der ihr offensichtlich nicht mehr schreiben oder begegnen wollte, auf, ihr die geschriebenen Briefe zurück zu geben.

Als Wollheim 1933 als ‚entarteter‘ Künstler jüdischer Abstammung Deutschland verlassen musste, war er ein über Berlin hinaus be- und anerkannter Maler.³⁶ Auf seiner Flucht vor den Nazis hielt er sich zunächst mit Tatjana Barbakoff – von seiner Frau Leni wurde er 1935 in Abwesenheit geschieden – bis 1939 in Paris auf. Dort arbeitete er weiter als Maler, beteiligte sich – auch international – an Ausstellungen, etwa der Carnegie-Schau in Pittsburgh, und verkaufte regelmäßig großformatige Gemälde. 1936 trat er dem ‚Kollektiv Deutscher Künstler‘ bei, dem sich unter anderen Otto Freundlich, Robert Liebknecht und Max Ernst anschlossen. Nachdem in Deutschland der 1903 gegründete ‚Deutscher Künstlerbund‘ durch die Nazis verboten wurde und 1937 die Hetz-Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt wurde, die neben vielen anderen auch Werke von Wollheim, Max Ernst und Otto Dix verunglimpfte, entschloss man sich im Pariser Exil eben diesen ‚Deutschen Künstlerbund‘ neu zu gründen. Neben Gert Wollheim beteiligten sich unter anderem die Kunstkritiker Paul Westheim und Herta Wescher sowie die Künstler Eugen Spiro und Erwin Öhl. Ein Jahr später gründete Wollheim gemeinsam mit Spiro, Westheim und Ernst den ‚Freien Künstlerbund‘, der Ausstellungen von Exilkünstlern organisierte. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges änderte sich die Situation der Exilkünstler dramatisch. Wollheim wurde in den kommenden Jahren mehrmals in Lagern inhaftiert und konnte immer wieder fliehen. Der Versuch, über Kontakte in die USA gemeinsam mit Tatjana Barbakoff dorthin auszureisen, scheiterte jedoch. Über zwei Jahre musste Wollheim von einer Bäuerin nahe Lourdes versteckt gehalten werden. 1944 wurde Tatjana Barbakoff, die nach Nizza geflohen war, von den Nazis aufgegriffen und im Konzentrationslager Auschwitz ermordet. Im Krieg wurde ein großer Teil des bisherigen Œuvres von Wollheim vernichtet oder ging verloren. So wurden in dieser Zeit allein 450 Gemälde, die Wollheim in der elterlichen Fabrik deponiert hatte, durch einen Brandbombenangriff zerstört. Noch in Frankreich lernte Wollheim die Studienrätin Mona Loeb, seine spätere Ehefrau kennen, mit der er schließlich 1947 nach New York emigrierte. Der bekannte Schriftsteller Leonhard

³⁶ Zu diesem Schluss kommt auch: von Rohr, Alheidis: Zur Wertschätzung der Bilder Wollheims in Düsseldorf und Berlin. In: Senator für Wissenschaft und Kunst Berlin (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Berlin 1971. S. 71/72. Hier: S. 72.

Frank hatte für die Ausreise der beiden gebürgt. In den USA schuf Wollheim ein umfangreiches Spätwerk. Am 22. April 1974 starb Gert Wollheim in New York.

4. Das Œuvre im Überblick

Vorbemerkung: Zur Verwendung des Begriffs ‚Bildzitat‘

In der vorliegenden Arbeit wird vielfach der Begriff ‚Zitat‘³⁷ bzw. ‚Bildzitat‘ verwendet, gemeint ist damit der Rückgriff auf Motive aus Werken anderer Künstler. Dies kann sich auf die Übernahme nur eines Details, etwa einer auffälligen Handgeste, beschränken oder sich auch in Aspekten der Gesamtanlage eines Werkes, des Bildaufbaus, der Komposition manifestieren.³⁸

Auch Kunsthistoriker oder Kunstkritiker aus dem zeitlichen Umfeld Wollheims beschäftigten sich mit der Anverwandlung fremder, früherer Kunstwerke im Werk zeitgenössischer Künstler, so widmete Franz Roh in seinem vielbeachteten Buch „Nach-Expressionismus – Magischer Realismus“ aus dem Jahr 1925 diesem Phänomen das Kapitel „Das Zurückgreifen (Rezeptionen)“³⁹, wengleich er dort auch weniger die Übernahme konkreter Motive beschreibt als das ‚Zurückgreifen‘ der jungen Künstlergeneration auf die allgemeinen Gestaltungsmerkmale früherer Epochen wie etwa den Klassizismus auf der einen, „*das Quattrocento des Nordens, besonders aber des Südens*“⁴⁰ auf der anderen Seite.

Doch war das Zurückgreifen auf bekannte Motive der Geschichte der Kunst keine Erfindung des 20. Jahrhunderts sondern lässt sich bereits über viele Jahrhunderte als fes-

³⁷ Stammt der Begriff ‚Zitat‘ zwar ursprünglich aus dem Kontext textueller Verfahren, so ist er längst üblicher Standard auch in kunstwissenschaftlicher Forschung. Siehe z.B. Augustyn, Wolfgang / Söding, Ulrich (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Passau 2010. Oder: Krausch, Christian: Das Bildzitat - Zum Begriff und zur Verwendung in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Aachen 1995. Oder: Asemisen, Hermann Ulrich / Schweikhart, Gunter: Das Bildzitat. In: Dies. (Hrsg.): Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994. S. 225-229. Oder: Oraic Tolic, Dubravka: Das Zitat in Literatur und Kunst: Versuch einer Theorie. Wien 1995. Oder: Jacob, Joachim / Mayer, Mathias (Hrsg.): Im Namen des anderen: Die Ethik des Zitierens. München 2010.

³⁸ Ausschlaggebend für die Verwendung des Begriffs ‚Zitat‘ in Abgrenzung zu anderen, ähnlichen ist die nur „partielle Übereinstimmung in der äußeren Erscheinung im Unterschied zur vollständigen Angleichung bei *Kopie, Reproduktion* und *Fälschung*.“ Augustyn, Wolfgang / Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung. In: Dies. (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat, 2010. S. 1-14, hier S. 7.

³⁹ Roh, Franz: Nachexpressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925, S. 97-109.

⁴⁰ Ebenda S.101.

ter Bestandteil des Kunstschaffens beobachten. Eindrucksvoll wird dies etwa in der umfangreichen Zusammenstellung „Bild und Abbild“ von Karl Eric Maison vor Augen geführt, der zahllose Zitate oder Kopien berühmter Meister neben deren Vorlagen stellt: Rubens Kopien der Werke von Tizian oder Veronese, Poussins Arbeiten nach Bellini und Tizian, Bellinis Übernahmen aus dem Werk Mantegnas und so weiter. Die Liste lässt sich allein durch die erwähnte Zusammenstellung des Maison nahtlos bis in das 20. Jahrhundert verfolgen. Spätere Publikationen, etwa die Dissertation von Christian Krausch⁴¹ oder der Katalog zur Ausstellung „Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube“⁴² der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe dokumentieren dieses Phänomen bis in die Gegenwart. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts diente die Übernahme fremder Kunstwerke einerseits immer schon der Schulung handwerklicher Fertigkeiten, andererseits der Reproduktion von Originalen, sei es als Auftragsarbeit oder aus Eigeninitiative für Sammler. Drittens kam dem Zitat oder der Kopie die Funktion der Huldigung der Originalkünstlers, der Hommage, der Künstlerverehrung zu. Laut Krausch gereiche der *„solcherart jahrhundertlang vollzogene Umgang mit dem Vorbild in aller Regel eher diesem zur Ehre, als daß er in autonome, sprich eigenständige und innovative Bildschöpfungen mündet.“*⁴³ Erst im 20. Jahrhundert kam es diesbezüglich zu einer Funktionsverschiebung oder besser zu einer Funktionserweiterung⁴⁴ des Bildzitats. Als Schlüsselwerke für die veränderte Funktion des Bildzitats hin zu einer künstlerischen Interpretation des zitierten Werkes und zur Verwendung des Zitats als Auslöser für *„vollkommen eigenständige Werke“*⁴⁵ sieht Christian Krausch die Mo-

⁴¹ Krausch: Das Bildzitat, 1995.

⁴² Mensger, Ariane (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube. Bielefeld 2012. Katalog und Ausstellung beschäftigten sich zwar mit dem Phänomen, dass Kunstwerke als Ganzes von nachfolgenden Künstlern kopiert oder interpretiert wurden, und nicht einzelne Elemente eines Kunstwerks mit eigenen Bildschöpfungen kombiniert werden. Dennoch kann es sich lohnen, die dort erstellten Definitionen zu untersuchen, da sie sich zum Teil auch auf die spezielle Art des Zitierens bei Wollheim anwenden lassen.

⁴³ Krausch: Das Bildzitat, 1995. S. 240.

⁴⁴ Die im Katalog zur Ausstellung „Déjà-vu?“ definierten Funktionen sind: Auftragskopie, Appropriation Art, Ausbildung, Copyright, Hommage, Kopienmuseum, Kreativer Dialog, Künstlerverehrung, Neucodierung, Parodie, Professionelle Kopie, Raumkopie, Reflexion über das Original, Re-Inszenierung, Religiöse Kopie, Repräsentation, Sammlerkopie, Selbstkopie, Vervielfältigung, Werkstattkopie, Werkstattpraxis, Wiederholung als Ritual. Wenn auch einige der 22 Kategorien sinnvollerweise zusammengefasst werden sollten, da sich etwa die gegebenen Definitionen von „Professionelle Kopie“, „Sammlerkopie“, „Kopienmuseum“ oder „Auftragskopie“ nicht oder nur äußerst marginal unterscheiden, so werden dennoch durch diese Auflistung die grundlegenden Funktion des Kopierens oder Zitierens fremder Kunstwerke deutlich. Mensger: Déjà-vu? 2012. S. 159-161.

⁴⁵ Krausch: Das Bildzitat, 1995. S. 2.

na Lisa-Übernahmen von Kasimir Malewitsch in „Sonnenfinsternis mit Mona Lisa“ (Abb.: 1) aus dem Jahr 1914 einerseits und von Marcel Duchamps 1919 im Werk „L.H.O.O.Q.“ (Abb.: 2) andererseits.

Welche Funktion den Bildzitat, den Übernahmen aus fremden Werken bei Gert Wollheim als Zeitgenosse Malewitschs und Duchamps konkret zuzuschreiben ist, ob sie eher als bloße Huldigung der alten Meister oder als kritische Auseinandersetzung mit diesen verstanden werden können, danach soll an den entsprechenden Stellen der vorliegenden Arbeit immer wieder gefragt werden.

Das Œuvre Wollheims kann – gerade in den frühen Jahren – nicht einer bestimmten Kunstgattung zugeordnet werden. In kürzester Zeit versuchte Wollheim sich in den unterschiedlichsten Disziplinen und sprang zwischen den Stilen hin und her. Es lassen sich dennoch grob drei große Phasen in Wollheims Werk voneinander unterscheiden: Erstens eine frühe, experimentelle Phase bis ca. 1924, die in etwa seinem Fortgang aus Düsseldorf entspricht, zweitens die – unter Vorbehalt – als ‚neusachlich‘ zu bezeichnende Phase seines Berlin-Aufenthaltes, die dann fließend in seinen Spätstil übergeht, der die Werke umfasst, die Wollheim nach dem Zweiten Weltkrieg in seiner neuen Heimat New York geschaffen hat.

Das Werkverzeichnis der Gemälde Wollheims, das Michael Euler-Schmidt für seine Dissertation⁴⁶ erstellte und das für die Publikation⁴⁷ zur großen Ausstellung des Künstlers 1993 in Düsseldorf deutlich erweitert und erstmals öffentlich verfügbar gemacht wurde, umfasst 785 Werke, beginnend mit „Der Schützengraben“ von 1918. Gert Wollheim betätigte sich aber bereits als Kind und Jugendlicher malend und zeichnend. In seinem Nachlass fanden sich Arbeiten ab 1904. Tuschezeichnungen wie das „Porträt Kaiser Wilhelm II“ (Abb.: 3, 1909) oder „Der Tod als Kaiser“ (Abb.: 4), die er im Alter von 15 Jahren schuf, lassen bereits durchaus künstlerisches Talent erkennen. Als Bei-

⁴⁶ Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. Euler-Schmidts Werkverzeichnis endet mit dem Jahr 1947 und vernachlässigt somit das umfangreiche Spätwerk, welches Wollheim nach seiner Emigration in die USA schuf.

⁴⁷ von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1993. S. 261-357. Für dieses stark erweiterte Werkverzeichnis wurde als Quelle neben der Dissertation von Euler-Schmidt ein von Wollheim selbst in New York erstelltes Verzeichnis über sein dort entstandenes Werk ab 1947 und über Werke vor diesem Zeitraum, die auf verschiedene Art wieder in seinen Besitz gekommen waren, herangezogen.

spiel für ein frühes Gemälde Wollheims sei „Antike Szene“ (Abb.: 5, 1912) erwähnt, das während der Weimarer Akademie-Ausbildung entstanden ist. Deutliche Spuren seiner Ausbildung bei Albin Egger-Lienz lassen sich in seinen Kriegszeichnungen ablesen, die meist mit Bleistift auf einen Skizzenblock der Größe 27,4 cm x 17,6 festgehalten wurden. Werke wie „Rast“ (Abb.: 6, 1914) erinnern in ihrer Flächigkeit und den betonten Konturen an Werke des Tiroler Lehrers.⁴⁸ Neben diesem Einfluss lässt sich in den Kriegszeichnungen bereits ebenso ein künstlerisches Vorgehen feststellen, das einen wichtigen Fixwert von Wollheims gesamtem Werk bildet: die Übernahme berühmter Motive der aus der Geschichte der Kunst und deren Integration in neue Zusammenhänge im eigenen Werk. So ist, um nur eine Andeutung zu geben, die Darstellung eines behelmten Soldatenkopfes in der Bleistiftzeichnung „Der Aufschrei“ (Abb. 7) von 1917 motivisch stark an Matthias Grünewalds „Kopfstudie eines schreienden Knaben“ (Abb. 8) aus dem Jahr 1520 angelehnt. Direkt nach dem Kriegsende schuf er in Berlin mehrere Gemälde zum Thema Krieg, von denen die meisten entweder verschollen sind oder im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. Erhalten hat sich „Im Schützengraben“ (Abb.: 9, 1918), das einmal mehr die Orientierung am flächig monumentalen Stil des Egger-Lienz belegt.

Die Beschäftigung mit einer expressionistischen Formensprache begann für Wollheim 1919 im intensiven künstlerischen Austausch mit Otto Pankok, Ulfert Lüken und Herman Baptist Hundt in der Abgeschiedenheit der Remelser Künstlerkolonie. Neben zahlreichen expressionistischen Grafiken, wie z.B. dem „Sonnentheater“ von 1919 (Abb. 10) oder der Radierung „Verwundeter“ (Abb.: 11, 1919), entstand dort auch eines der Hauptwerke Wollheims, das großformatige Kriegstriptychon, von dem sich nur die Mitteltafel „Der Verwundete“ (Abb. 12, 1919) erhalten hat. Dieses frühe Werk belegt wiederum die Auseinandersetzung Wollheims einerseits mit dem Werk Matthias Grünewalds, andererseits mit den Arbeiten zeitgenössischer, bereits etablierter Künstler wie Wilhelm Lehmbruck oder Ludwig Meidner.

Mit der Übersiedlung nach Düsseldorf Ende 1919 begann Wollheims experimentierfreudigste Phase in der Auseinandersetzung mit der künstlerischen Avantgarde. Die stilistische Vielfalt der in den Düsseldorfer Jahren entstandenen Arbeiten reicht von

⁴⁸ Ausführlich wird der Einfluss von Egger-Lienz und der weiteren Lehrer Wollheims auf dessen Werk im Kapitel 8.1 „Wollheim und seine Lehrer“ untersucht.

teilweise collagierten Werken wie „Eine Dienstmagd zu Tode gemartert“ von 1921 (Abb. 13), abstrakten Kompositionen wie die „Utopische Landschaft“ von 1922 (Abb. 14) und an Collagen orientierten Gemälden wie „Weibliches Selbstbildnis (Der Golem)“ von 1921/22 (Abb. 15). Diese Zeit der Experimentierfreudigkeit brachte aber auch immer wieder realistische Studien hervor, wie das „Porträt Otto Pankok mit Hut“ (Abb.: 16, 1923) oder auch das „Selbstbildnis“ (Abb.: 17, 1922) belegen.

Nicht nur der persönliche und künstlerische Dialog mit dort neu gewonnenen Freunden wie Max Ernst oder Otto Dix, die wie Wollheim noch ganz am Beginn ihrer Karrieren standen, lässt sich im Werk dieser Jahre ablesen. Auch die Beschäftigung mit etablierten Gegenwartskünstlern wie Paul Klee oder Wilhelm Lehmbruck, über die Wollheim Vorträge an der Düsseldorfer Volkshochschule hielt, findet in den Werken der Zeit ihren Niederschlag. Darüber hinaus werden immer wieder durch motivische Ähnlichkeiten, direkte motivische Zitate, aber auch durch Bildtitel Bezüge zu berühmten Künstlern der Vergangenheit, etwa Matthias Grünewald, Albrecht Dürer, Hieronymus Bosch oder Diego Velázquez hergestellt. Als erstes Beispiel hierfür sei Wollheims „Phantastische Landschaft (Der Heuwagen)“ (Abb.: 18) aus dem Jahr 1923 angeführt, das bereits im Titel auf das bekannte gleichnamige Triptychon des Hieronymus Bosch verweist (Abb.: 19, 1503-1504). An Motiven übernimmt Wollheim hier jedoch lediglich den namengebenden Heuwagen der Mitteltafel, den er zumal ohne Räder darstellt und somit in einen Heuhaufen umbildet.⁴⁹

Noch deutlicheren Bezug auf ein kunsthistorisch bedeutsames Vorbild nimmt Wollheim in dem ein Jahr später entstandenen „Selbstbildnis in der Dachkammer“ (Abb.: 20, 1924), in dem er Diego Velázquez' Darstellung des Hofnarren „Pablo de Valladolid“ (Abb.: 21, 1632-35) verarbeitet, die bereits 1865 Edouard Manet zu dessen Bild „Der Tragöde“ (Abb.: 22) inspirierte.⁵⁰ Im gleichen Jahr 1924 entsteht das als Ausstellungsstück konzipierte Vielfigurenbild „Abschied von Düsseldorf“ (Abb.: 23), das abermals mit deutlichen Zitaten aus den Werken Grünewalds und Lehmbrucks verse-

⁴⁹ Das auffällige Motiv des Minotaurus, der in Wollheims Werk breitbeinig und mit ausgestreckten Armen am Fuße des Heuhaufens steht, taucht mit diesem Bild singular in Wollheims Œuvre auf. Im Gegensatz dazu wird es Jahre später sowohl bei Picasso ab 1928 als auch bei Max Ernst ab den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielen. Vgl. Hierzu: Davidson Reid, Jane: *The Oxford Guide To Classical Mythology In The Arts, 1300-1990s, Volume 2*, New York/Oxford 1993. S. 667-669.

⁵⁰ Siehe hierzu ausführlich das Kapitel 6.2 „Das Selbstbildnis als Zitat“ in der vorliegenden Arbeit.

hen ist. Dieses Werk bildet den Auftakt für eine Reihe zahlloser großformatiger Vielfigurenbilder, die das weitere Werk des Künstlers bis zu seinem Tod bestimmen.

Die zunehmend realistische Darstellungsweise, die sich ab ca. 1924 in Wollheims Ölmalerei manifestierte – „Selbstbildnis in der Dachkammer“ und „Abschied von Düsseldorf“ wurden bereits erwähnt –, bestimmt dann auch das Werk seiner Berliner Zeit. Diese Entwicklung wurde durch zahlreiche entsprechende Porträtaufträge, mit denen die Forderung nach einem gewissen Realismus einherging, gefördert. Als Beispiele seien hier das „Porträt Heinrich George“ (1928) (Abb. 24) oder das „Porträt des Schauspielers Max Pallenberg“ (1930) (Abb. 25) genannt, an denen bereits eine Tendenz abzulesen ist, die sich im Laufe der folgenden Jahre noch verstärken wird: Der bislang vorherrschende Ideenreichtum, die extreme Experimentierfreude und interessante Bildgestaltung weichen einer etwas ausdrucksärmeren Professionalität. Gleichzeitig erhält Wollheims Werk eine zunehmend romantische Note, die sich in Werken wie „Die Verhimmelung des Schwimmfestes“ von 1926 (Abb. 26) oder „Dame und Junge mit Kugel“ (Abb. 27) aus dem Jahr 1931 zeigt. Die Bezugnahme auf andere Künstler findet nur noch vereinzelt, dann allerdings umso deutlicher statt. Hatte sich Wollheim bereits in dem zuvor genannten Gemälde „Phantastische Landschaft (Der Heuwagen)“ im Jahr 1923 auf ein Werk des Hieronymus Bosch bezogen, so ist das zwölf Jahre später erschaffene „Paradis terrestre“ (Abb. 28, 1935) eine klare Paraphrase⁵¹ der Mitteltafel von „Der Garten der Lüste“ (Abb.: 29, 1504-16) des niederländischen Meisters. Wollheims Darstellung übernimmt die in Aufsicht gemalte Anlage der mit Gewässern durchzogenen Landschaft und die futuristisch wirkenden Architekturelemente von der Boschs. Hier wie dort finden sich in der Landschaft verteilt Personengruppen, die sich verschiedenartigen, anscheinend angenehmen Tätigkeiten hingeben. Während bei Bosch allerdings auffällige Nacktheit und eine friedlich-spielerische Beschäftigung mit derselben vorherrscht, finden sich bei Wollheim lediglich zwei unbedeckte Personen. Ansonsten wird vornehmlich in jeweils aus einem Mann und einer Frau bestehenden Zweiergruppen entweder weiß gekleidet Tennis gespielt, elegant gekleidet gespeist

⁵¹ Die Frage, ob es sich hierbei um eine Paraphrase oder eine Persiflage von „Der Garten der Lüste“ handelt, muss eindeutig zugunsten der Paraphrase beantwortet werden, da Wollheims Werk frei von Ironie oder der Tendenz zur Verspottung des Ursprungswerkes ist. Dies ist übrigens ein großer Unterschied zum Werk der Künstlerkollegen Otto Dix und Max Ernst, bei denen sich sehr oft ein hohes Maß an ironischer Distanz ablesen lässt.

oder ebenfalls hell und elegant gekleidet von einer Aussichtsplattform in die Ferne geschaut. Die romantische Tendenz findet in Werken wie diesem ebenso einen Höhepunkt wie etwa in „Die Wirkung des Himmels“ von 1947 - 1960 (Abb. 30), „Das Königreich der Satzzeichen“⁵² von 1953 (Abb. 31) sowie, als Beispiel für das Werk der letzten Jahre, das schon fast wieder an Pop-Art erinnernde Bildnis „Barbara“ von 1969 (Abb. 32).

Gert Wollheim hat mit seinem umfangreichen Œuvre, das nach seinem dreißigsten Lebensjahr in Berlin, in Paris und später in New York entstand, einen ganz eigenen Stil, einen eigenen Bildkosmos erschaffen, der sich weder an vorherrschenden Kunstströmungen noch an der jeweils aktuellen Kunstkritik orientierte. Diesem persönlichen Stil blieb er über Jahrzehnte treu, obgleich er damit in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr ins Zentrum des kulturellen Lebens zurückkehrte.

5. Wollheims Kriegstriptychon von 1919

Bereits in seinen Kriegszeichnungen hatte Wollheim ein traumatisches Erlebnis festgehalten: die eigene schwere Bauchschussverletzung, die er im Sommer 1917 beim Fronteinsatz in Ostpreußen erlitten hatte. Beispiele hierfür sind: „Der Bauchschuss“ (Abb.: 33) von 1917 sowie „Fassungsloser Schmerz, den 2. Juni 1917“ (Abb.: 34). Auch in der Remelser Künstlerkolonie-Zeit taucht dieses Motiv in verschiedenen Radierungen auf, wobei die im Gegensatz zu den in der Kriegszeit entstandenen Werken gesteigerte expressive Formensprache erwähnt sei: „Der Soldat“ (Abb.: 35, 1919) oder „Verwundeter“ (Abb.36) von 1919.

Mit der Thematik der eigenen im Krieg zugezogenen Verwundung befasste sich Wollheim auch in einem großformatigen Triptychon, von dem heute nur noch der Mittelteil „Der Verwundete“ (Öl auf Holz, 158 x 174 cm, Abb.: 37) erhalten ist. Die beiden Seitenflügel sind verschollen. Sie sind aller Wahrscheinlichkeit nach 1945 in Remels verbrannt. Anlässlich der Ausstellung 1971 in Berlin fertigte Wollheim Rekonstruktionsskizzen der beiden Flügel an (Abb. 38). Den linken Seitenflügel bezeichnete er als „Krauchender“, den rechten Flügel als „Toter“. Alle drei Teile werden von jeweils ei-

⁵² Vgl. hierzu die Bestimmung der einzelnen dargestellten Figuren als Allegorien bestimmter Satzzeichen: Osterhof, Jutta: Das Königreich der Satzzeichen – Bemerkungen zu dem Gemälde Gert H. Wollheims von 1953. In: von Wiese, Stephan: Wollheim, 1993, S. 73-74.

ner Person dominiert. Im linken Flügel „Krauchender“ scheint der Dargestellte soeben eine Verletzung erlitten zu haben, er kniet auf der Erde, sein Oberkörper ist vornüber gefallen, so dass er sich mit den Unterarmen auf der Erde abstützt. Im Mittelteil bäumt sich eine Person mit schmerzverzerrtem Gesicht auf, während aus der klaffenden Wunde Blut strömt. Im rechten Flügel schließlich liegt ein Toter auf dem Rücken, die Gliedmaßen abstehend, als wäre der Verwundete im Mittelteil in seiner Haltung erstarrt, verstorben und nach hinten umgekippt.

Mit Blick auf den Skizzencharakter der rekonstruierten Seitenflügel und auf die große zeitliche Distanz zwischen der Rekonstruktion 1971 und der ursprünglichen Erstellung des Gemäldes 1919 scheint bei der genaueren Beschreibung eine Konzentration auf die Analyse des erhaltenen Mittelteils sinnvoll. Fast formatfüllend ist dort eine schwer verwundete, männliche Person dargestellt, die vor Schmerz verkrampft zu Boden sinkt. Der entblößte Oberkörper gibt einerseits den Blick auf die große, offene Bauchverletzung, andererseits auf die angespannte Muskulatur frei. Über der braunen, eng anliegenden Hose hängen weiße Stofffetzen. Aus der offenen Wunde strömt dunkelrotes Blut über das weiße Tuch und ergießt sich am Boden zu einer größeren Lache. Mit geschlossenen Augen und geöffnetem Mund hebt der Verwundete die Arme, wobei vor allem die unnatürlich verkrampfte Haltung der Hände auffällt. Parallel zu den beiden Unterarmen ist jeweils ein entwurzelter oder gebrochener kahler Baumstamm platziert. Die die Figur umgebende, karge Landschaft besteht aus braunroter Erde, die hinter der Figur zu einem Hügel aufgeworfen scheint. Der Himmel ist als schwarze Fläche dargestellt. Mit grobem Pinselstrich wurde das Bild *alla prima* hauptsächlich in grau-braunroten Tönen gehalten. Eine Ausnahme bildet neben dem schwarzen Himmel das weiße Tuch über der Hose, das den Kontrast zur Wunde und zum herabfließenden Blut deutlich verstärkt. Auf eine anatomische adäquate und vollständige Darstellung des Körpers legte der Künstler offensichtlich keinen besonderen Wert. So sind beispielsweise die Füße mit wenigen Strichen weniger ausgeführt denn angedeutet.

Da es einen engen Bezug des Dargestellten zu Wollheims Biografie, der eigenen Bauchschussverletzung, gibt, drängt es sich nahezu auf, „Der Verwundete“ als ein Selbstporträt Wollheims zu verstehen. Allerdings lassen sich aufgrund der expressiven Darstellung Ähnlichkeiten, etwa in den Gesichtszügen der Figur, nur schwer ausmachen. Hätte Wollheim das Gemälde tatsächlich als Selbstporträt angelegt, hätte er wohl

auf die Verwendung jenes besonderen persönlichen Charakteristikums nicht verzichtet, auf welches er in seinen zahlreichen anderen Selbstporträts, auf die noch ausführlich einzugehen sein wird, immer wieder zurückgreift: seine schwer zu bändigende, auffällig feuerrote Haarmähne. Stattdessen trägt der ‚Verwundete‘ kurzes schwarzes Haar. Es ging Wollheim also nicht – oder nicht nur – um die Darstellung der eigenen Person und des eigenen erlittenen Schicksals. Er wollte, kann man vermuten, durch die Kürzung der Figur um spezifische persönliche Züge die Thematik der Kriegsverletzung auf eine allgemeinere Ebene befördern.

Um sich diesem wichtigen Werk Wollheims angemessen anzunähern, scheint es im Folgenden zunächst sinnvoll, sich die Wirkung von „Der Verwundete“ auf die Zeitgenossen vor Augen zu führen (Kapitel 5.1), um im Anschluss nach eventuellen motivischen Vorbildern zu suchen (Kapitel 5.2 und 5.3). Bei der Gesamtanlage des Werkes fällt die Verwendung der sakralen Form des Triptychons zur Darstellung einer Kriegsverletzung auf. Aus diesem Grund scheint es lohnend, ebenso nach einem Zusammenhang mit der Tradition christlicher Bildkunst zu fragen (Kapitel 5.4). Da Wollheims Gemälde unter dem unmittelbaren Einfluss der eigenen dramatischen Kriegserlebnisse entstanden ist, soll danach der Spur nachgegangen werden, ob in „Der Verwundete“ eine konkrete Stellungnahme zum Krieg abzulesen ist (Kapitel 5.3). Schließlich soll ein Blick auf die vierzig Jahre später entstandene zweite Version des Bildes eventuell weitere Aspekte des Ursprungwerkes freilegen (Kapitel 5.6).

5.1 Die Wirkung auf Zeitgenossen

Da die Seitenflügel einer größeren Öffentlichkeit nie präsentiert wurden, ist nur die Wirkung des Mittelteils überliefert. Wollheims Düsseldorfer Künstlerfreund Gerth Schreiner beschreibt seinen Eindruck des Dargestellten einige Jahre später:

„Am Rande eines Granattrichters, vom giftigen Licht einer Leuchtkugel beschienen, bäumte sich zwischen zwei zerschossenen Bäumen in schauriger Einsamkeit ein Mensch auf. Sein Bauch war von Bajonettstichen und Granatsplittern zerrissen. Seine Füße bohrten sich vor furchtbarem Schmerz in braungrüne Erde. Sein Gesicht aber war der unendlichen Ewigkeit zugekehrt. Die Augen, zwischen vor physischem Schmerz verzerrten Muskeln, waren geblendet und geschlossen. Arme und Hände bemühten sich nicht, das mit den Därmen aus dem Leib quellende Leben zurückzuhalten. Vor diesem Menschen in seiner Qual lag ein lebloser, blutbefleckter Gegenstand, das Bajonett, das ihn zerfetzt hatte. [...] Die Erde war zerrissen und schwärzte Gift aus. Die Bäume waren zersplittert. Zerrissen war der Mensch. Und zerrissen war das Licht. Zerrissen war die Harmonie der Far-

ben. Grenzenlos war der Schmerz. Unendlich aber war die innere Schau, denn hinter den geschlossenen Lidern sahen die Augen durch die Zerstörung des Leiblichen hindurch. Wollheim hatte keinen Auftrag gehabt, dieses Bild zu malen. Er hatte sich damit von seiner Vision befreit, die seit seiner eigenen schweren Verwundung auf ihm lastete.“⁵³

Die Beschreibung des Wollheimschen Kriegsbildes fand der erfolgreiche Galerist Alfred Flechtheim⁵⁴, der bereits vor dem Krieg internationale moderne Kunst nach Düsseldorf brachte, so spannend, dass er Anfang 1920 zunächst nur die Mitteltafel von Remels nach Düsseldorf transportieren ließ. Als er das Original sah, verweigerte er aber dessen Ausstellung in seiner Ostern 1919 wiedereröffneten Galerie. Leider sind die Argumente seiner Ablehnung nicht überliefert. Gert Wollheim selbst erinnerte sich an diese Begebenheit und die Wirkung seines Gemäldes folgendermaßen:

„Der erste Zusammenstoß in Duesseldorf erfolgte mit Alfred Flechtheim, der mir die Ausstellung des Bildes „Der Verwundete“ in seiner Galerie versprochen hatte, aber, als er des Bildes ansichtig wurde, in einer mehr als unhöflichen Weise sein Versprechen revozierte. Das Bild wurde dann in der Kunsthalle ausgestellt und machte meinen Namen schlagartig in der Stadt bekannt.“⁵⁵

Aus der erwähnten Ankaufsausstellung der Düsseldorfer Kunsthalle musste das Gemälde im Februar 1920 entfernt werden⁵⁶, da es, wie sich Johanna Ey erinnert, „einen zu starken Eindruck auf die Besucher machte.“⁵⁷ Schließlich schenkte Wollheim das Bild Johanna Ey, die dieses Erlebnis in ihren Erinnerungen festhielt:

„Beim Kaffeetrinken wurde über das Bild gesprochen. Auf die Frage ‚Ey, soll ich Dir das Bild schenken‘, meinte ich, ‚ich kenne das Bild doch nicht.‘ Wir gingen also zur Kunsthalle, wie ich das Bild sah, war ich so ergriffen, daß ich nichts sagen konnte. Auf die Frage: ‚Sollen wir es hinüberbringen?‘ nickte ich nur mit dem Kopfe. Es war mir, als ob man einen Sterbenden hinüber gebracht hätte. [...] ‚Der Verwundete‘ wurde auf eine große Wandfläche gehängt, und da mein Bett darunter stand, wagte ich mich kaum hinein. Ich roch das Blut, ich fühlte selbst den Schmerz und schlief auf der Erde. Ich dachte, das Bild hätte mich erschlagen. So ging es 3 Nächte. So ließ ich einen Vorhang zum Ziehen über

⁵³Schreiner, Gerth: Die Republik der vierzehn Jahre. Bilthoven, 1939, zitiert nach: Krempel, Ulrich (Hrsg.): Am Anfang: Das Junge Rheinland. Berlin 1985, S. 23.

⁵⁴Zur Bedeutung Flechtheims für die junge Generation moderner Künstler im Düsseldorf der Nachkriegszeit siehe auch: Krempel, Ulrich: Am Anfang: Das Junge Rheinland, in: Koenig, Wieland (Hrsg.): Das Junge Rheinland - Eine Friedensidee. Berlin 1988, S. 10-20, hier S. 12.

⁵⁵Brief von Gert Wollheim an Irene Markowitz vom 14. August 1968, zitiert nach: von Wiese, Stephan / Nutt, Dorothea: Gert H. Wollheim - Phantast und Rebell. Bonn 2000, S. 200.

⁵⁶Vgl. Heckmanns, Friedrich W.: Freunde in Düsseldorf. In: Koenig, Wieland (Hrsg.): Das Junge Rheinland - Eine Friedensidee. Berlin 1988, S. 10-20, hier S. 21-27, hier S. 25.

⁵⁷Baumeister, Annette: Erinnerungen der Johanna Ey. Düsseldorf 1999, S. 76.

*das Bild machen und war beruhigt, um von Zeit zu Zeit es mir anzusehen, bis ich so stark war, es zu ertragen.*⁵⁸

Da das Gemälde damals nur kurz öffentlich zu sehen war und sich anschließend in dem Privatbesitz von Ey befand, gab es auch nur eine publizierte Erwähnung durch den Kritiker Otto Albert Schneider in den Düsseldorfer Nachrichten:

*„Auch in Gert Wollheim, der mit seinem ‚Verwundeten‘ stofflich in einer nicht angenehmen Weise auf die Sensation hinarbeitet, steckt Talent. Aber wie er schon in seiner Skizze allzu flüchtig bleibt, ist auch in dieser Malerei keine Ballung, sie ist verwildert wie die Gesinnung, die diesen Vorwurf wählte.“*⁵⁹

5.2 Einflüsse 1: „Der Verwundete“ und Wilhelm Lehmbruck

Im Folgenden soll der ersten Vermutung nachgegangen werden, dass sich Einflüsse des Künstlers Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) in Wollheims Kriegstriptychon aufzeigen lassen. Wollheim beschäftigte sich intensiv mit dem Werk Lehmbrucks, so hielt er etwa in den Jahren nach der Entstehung von „Der Verwundete“ als Dozent in der Volkshochschule Vorträge über den expressionistischen Bildhauer, der selbst viele Jahre dort gewohnt und die Düsseldorfer Akademie besucht hatte. Wollheim spielte wie Lehmbruck sehr gut Geige, betätigte sich wie er ebenso literarisch und teilte auch allgemein dessen Begeisterung für die Klassiker der Literatur, allen voran Shakespeare, zu dessen Dramen Lehmbruck zahlreichen Zeichnungen schuf. Jahrzehnte später veröffentlichte auch Wollheim ein „Shakespeare Picture Book“, in dem er wiederum Szenen aus Shakespeare-Dramen ins Bild setzt.⁶⁰

Während Wollheim zum Zeitpunkt der Entstehung seines Kriegstriptychons als Künstler völlig unbekannt war und nach den Kriegserlebnissen in der Abgeschiedenheit der Remelser Künstlerkolonie nach Orientierung und Stabilität suchte, war der um 13 Jahre ältere Lehmbruck bereits ein international anerkannter Künstler. Seit 1907 hatte Lehm-

⁵⁸ Baumeister: Erinnerungen, 1999, S. 76.

⁵⁹ Schneider, Otto Adalbert: Der Ankaufswettbewerb der Stadt Düsseldorf. In: Düsseldorfer Nachrichten vom 27.02.1920.

⁶⁰ Zu Lehmbrucks Shakespeare-Zeichnungen siehe: Brockhaus, Christoph / Franz, Erich / Perucchi-Petri, Ursula (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck - Zeichnungen. Lünen 1990. S. 98-118. Zu Wollheim: Wollheim, Gert: The Shakespeare Picture Book. Berlin 1959. Die vergleichende Analyse der Shakespeare-Illustrationen brachte keine Ergebnisse.

bruck regelmäßig Ausstellungen in Paris, Berlin, München und Düsseldorf.⁶¹ 1913 war er der einzige deutsche Bildhauer, der in der „Armory Show“ in New York und anderen amerikanischen Städten gezeigt wurde. Während seines vierjährigen Aufenthaltes in Paris ab 1910 verkehrte Lehbruck mit Künstlern wie Pablo Picasso, Fernand Léger, André Derain, Amadeo Modigliani, Henri Matisse oder Constantin Brancusi. Kurz vor seinem Freitod am 25. März 1919 wurde Lehbruck zudem gemeinsam mit Lovis Corinth, Käthe Kollwitz und Ernst Barlach zum Mitglied der Preußischen Akademie der schönen Künste ernannt.

In Lehbrucks Werk spielten seine Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg eine entscheidende Rolle. Im Gegensatz zu Wollheim und anderen Künstlern war er jedoch nicht aktiv als kämpfender Soldat im Einsatz. Bei Kriegsausbruch siedelte Lehbruck mit seiner Familie von Paris, wo er seit 1910 gelebt hatte, nach Berlin über, arbeitete dort ab 1915 in einem Lazarett und wurde später für drei Monate als Kriegsmaler in Straßburg eingesetzt. 1916 wurde er wegen Schwerhörigkeit aus dem Militärdienst entlassen und zog daraufhin mit seiner Familie nach Zürich. Die Erlebnisse während dieser Zeit mit Sterbenden und Verwundeten beeinflusste das folgende Werk des sensiblen Künstlers nachhaltig. So nimmt etwa seine berühmte Plastik „Der Gestürzte“ (Abb. 39, 1915-1916) das Thema des getroffenen und fallenden Soldaten auf, mit dem Lehbruck sich auch in den kommenden Jahren noch intensiv beschäftigte. In zahlreichen Zeichnungen aus dieser Zeit stellt Lehbruck getroffene Soldaten dar. Sie sind, wie die Kunsthistorikerin Ursula Perucchi-Petri beschreibt, *„von Uniformen befreit, in zeitloser Nacktheit [...] Besondere Bedeutung gewinnen dabei die Gestalt des zu Boden Gestürzten und die Figur des sich nach oben Aufbäumenden, die schon bald von zeitbezogenen Bildern zu allgemeingültigen, existentiellen Zeichen verdichtet werden.“*⁶²

Auch Wollheims „Der Verwundete“ ist, wie bereits erwähnt, nicht explizit als Soldat dargestellt, schon gar nicht als Soldat eines bestimmten Landes. Neben dieser inhaltlichen Übereinstimmung, der *„allgemeingültigen“* Darstellung eines frisch Verwundeten – nackt bei Lehbruck, halbnackt bei Wollheim –, gibt es aber auch sehr konkrete motivische Vorbilder in Lehbrucks Werk, die Wollheim in seinem Kriegstriptychon auf-

⁶¹ Ein Verzeichnis der Ausstellungen findet sich in: Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehbrucks. 2. überarb. u. erw. Aufl. Worms 1990. S. 323-324.

⁶² Perucchi-Petri, Ursula: „Die Fallenden und die Steigenden“ Zu einigen Zeichnungen aus Lehbrucks Zürcher Zeit. In: Brockhaus / Franz / Perucchi-Petri: Lehbruck 1990. S. 27-39, hier: S. 27.

gegriffen hat. Die bereits erwähnte Lehmbruck-Plastik „Der Gestürzte“ findet ihren Niederschlag im linken Flügel „Krauchender“ : In beiden Fällen ist eine in ähnlicher Art auf dem Boden kniende, einzelne Person dargestellt, deren beide Unterschenkel und beide Unterarme auf dem Boden aufliegen. Während bei Lehmbruck aber auch der Kopf der Figur selbst den Boden berührt, blickt Wollheims Figur noch vor sich auf den Boden, als untersuche sie etwas zwischen ihren Händen. Vergleicht man weiterhin Wollheims Mitteltafel mit Lehmbrucks Radierung „Verzweifelnder“ (Abb.: 40, 1917), so wird eine motivische Äquivalenz dort noch augenfälliger. Den Bildraum fast vollständig einnehmend kniet ein nackter Mann mit erhobenen Armen und geballten Fäusten auf der Erde. Zwar übernimmt Wollheim nicht das in Lehmbrucks Werk gesenkte Haupt, und auch der linke Unterschenkel des Knienden ist in „Der Verwundete“ im Gegensatz zur Vorlage nach außen gedreht. Dennoch scheint es, als hätte er auch die beiden Frauenfiguren aus Lehmbrucks Radierung aufgenommen und kompositorisch in die abgeknickten Baumstämmen umgearbeitet. Wollheim wie Lehmbruck rücken zudem mittels Anleihen aus der entsprechenden Bildtradition ihre Figuren in die Nähe von Christus-Darstellungen. So lässt Lehmbrucks „Verzweifelnder“ durch den hängenden Kopf und die Haltung der Oberarme an tradierte Schemata der Darstellung des Gekreuzigten denken, während die weißen Stofffetzen bei Wollheims ‚Verwundetem‘ in Kombination mit dem darüber fließenden Blut an den Lendenschurz Christi erinnern. Das motivische Schema von gewaltsam getroffenen und sich aufbäumenden Figuren wiederholt sich auch in den beiden Lehmbruck-Lithografien „Zwei Verwundete I“ (Abb.: 41, 1916-1917) und „Zwei Verwundete II“ (Abb.: 42, 1917-1918). Einerseits baut Wollheim die Lehmbrucksche Motivik um die drastisch dargestellte, schwere Wunde aus, denn bei Lehmbruck ist die eigentliche Verletzung nie zu sehen. Andererseits mildert Wollheim die Nacktheit von Lehmbrucks Figuren ab, indem er den ‚Verwundeten‘ zumindest mit einer Hose bekleidet darstellt.

Berücksichtigt man die Entstehungszeit von Wollheims Werk, so fällt auf, dass „Der Verwundete“ direkt in den Monaten nach dem Freitod Wilhelm Lehmbrucks 1919 entstanden ist. Die deutlichen inhaltlichen und motivischen Anlehnungen können deshalb auch als eine letzte Verbeugung vor dem geschätzten Künstlerkollegen gesehen werden.

5.3 Einflüsse 2: „Der Verwundete“ und Ludwig Meidner

Neben den beschriebenen Einflüssen verschiedener Werke Lehmbrucks auf Wollheims Triptychon scheint dieses, wie man gerade anhand der einzig erhaltenen Mitteltafel nachvollziehen kann, auch in mehrerlei Hinsicht durch das Werk des Expressionisten Ludwig Meidner⁶³ (1884-1966) beeinflusst. Besonders die von Meidner nach 1912 gerne angeschlagenen apokalyptischen Themen, aber auch seine Selbstporträts und Grafiken dieser Zeit, finden ihren Niederschlag im ‚Verwundeten‘ und belegen, dass sich Wollheim intensiv mit dem Werk Meidners auseinandergesetzt hat. Dabei sind es nicht, wie im Fall Lehmbruck, bestimmte einzelne Werke, die Wollheim als konkrete Vorlagen dienten. Vielmehr verwendete er einzelne bei Meidner zu findende Versatzstücke und Motive, die in „Der Verwundete“ kombiniert und neu verarbeitet wurden. Stellt man Wollheims Bild beispielsweise Meidners Selbstporträt „Der Selbstmörder“ (Abb.: 43) aus dem Jahr 1912 gegenüber, fallen Ähnlichkeiten bei der markanten Kopfform, der Halspartie und den Gesichtszügen auf. Die charakteristische Handhaltung hat Wollheim ebenso übernommen wie die bei Meidner im Vergleich zu anderen Expressionisten eher zurückhaltende Farbigkeit mit den vielen dunklen Farbtönen. Die Darstellungsart der kargen, in braun gehaltenen Landschaft, aus der ein ebenso karger, abgeknickter Baumstumpf ragt, findet sich in Meidners „Apokalyptische Landschaft“ (Abb.: 44, 1912), ebenso im gleichnamigen Gemälde (Abb.: 45) aus dem Jahr 1913. Auch die Arm- und Handhaltung des im zuletzt genannten Werk links unten zu sehenden Selbstporträt des Künstlers ist der Haltung des ‚Verwundeten‘ bei Wollheim nicht unähnlich. Meidner, wie Wollheim künstlerisch mehrfach begabt, war neben der bildenden Kunst auch als Autor verschiedenster Texte tätig. Mehrfach kombinierte er diese Tätigkeiten bei der Gestaltung eigener Textsammlungen, welche er mit grafischen Illustrationen versah. Ein Beispiel hierfür ist die Sammlung „Im Nacken das Sternenmeer“ aus dem Jahr 1918, die neben Texten Meidners zwölf Zeichnungen enthielt und im Leipziger Kurt Wolff Verlag erschien. Zwei Jahre später verlegte Paul Cassirer in seinem Berliner Verlag zudem Meidners „Septemberschrei – Hymnen/Gebete/Lästerungen“ mit 14 Steindrucken. Auch für fremde Texte lieferte Meidner gelegentlich Illustrationen, so zum Beispiel für die von Alfred Richard Meyer in Berlin herausgegebenen „Lyrischen

⁶³ Zur Biografie Meidners siehe: Breuer, Gerda / Wagemann, Ines: Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966 (Bd. 2). Stuttgart 1991. S. 11-35.

Flugblätter“, einer Reihe kleinformatiger, broschierter Hefte, in der Gedichte etwa von Paul Zech, Rudolf Leonhard oder Gottfried Benn erschienen. Gerade das 1913 von Meidner gestaltete Titelblatt (Abb.: 46) zum zweiten Gedichtband der Reihe – „Söhne“ von Gottfried Benn⁶⁴ – weist motivische Parallelen bis hin zur Gesamtanlage zu Wollheims „Der Verwundete“ auf: Vor einer abstrakten Gebirgslandschaft kniet ein nackter Mann am Boden, reißt die Arme nach oben und blickt zum Himmel. Vor dem Knien ist ein abgebrochener Baumstamm oder dicker Ast zu sehen. Noch deutlicher wird die Vorbildfunktion dieser Grafik von Meidner, wenn man sie mit Wollheims Radierung „Verwundeter“ (Abb.: 47) vergleicht, die wie das gleichnamige Gemälde im Jahr 1919 in Remels entstanden ist. Position und Ausrichtung des Oberkörpers, des Kopfes und der Arme stimmen in beiden Werken nahezu überein. Die in Meidners Grafik die Landschaft charakterisierenden schwarzen Striche unterhalb des Oberkörpers wurden von Wollheim in ein ausgestrecktes Bein umgedeutet.

Das in Wollheims späterer Arbeit zentrale Motiv der nach oben gestreckten Arme taucht mehrfach in Meidners Werk auf. Beispiele hierfür sind, neben dem erwähnten Titelblatt des „Lyrischen Flugblatts“, Meidners Selbstbildnis in der beschriebenen „Apokalyptische Landschaft“ von 1913, mehrere Figurendarstellungen in seiner illustrierten Textsammlung „Im Nacken das Sternenmeer“ (Abb.: 48 und 49), hier besonders deutlich die – wie bei Wollheim – nochmals um 90 Grad abgewinkelte Hand.

Es ist nicht überliefert, noch scheint es nach Dokumentenlage nachweisbar, dass sich Wollheim und der zehn Jahre ältere Meidner persönlich kannten. Dennoch lässt sich festhalten, dass beide über mehrere Jahre zeitgleich in Berlin lebten, häufig in den selben Szenelokalen, zum Beispiel dem „Romanischen Café“ verkehrten, beide mit linksgerichteten Gruppierungen sympathisierten und sich neben der bildenden Kunst auch literarisch betätigten. Doch auch unabhängig von einem persönlichen Kontakt war es für Wollheim möglich, das Werk Meidners zu studieren. In Berlin fanden mehrere Ausstellungen mit Werken des Künstlers statt, etwa 1912 die Gruppenausstellung „Die Pathetiker“ in der Galerie „Der Sturm“ von Herwarth Walden. Meidner hatte diese Gruppe kurz zuvor mit den gleichaltrigen Künstlerfreunden Jakob Steinhardt und

⁶⁴ Gottfried Benns erster Gedichtband „Morgue und andere Gedichte“, der seinen Ruhm begründete; erschien ein Jahr zuvor ebenfalls in dieser Reihe im A.R. Meyer Verlag, Berlin. Die Analyse der Gedichte aus dem Band „Söhne“, dessen Titelblatt im „Verwundeten“ Niederschlag findet, ließ keinen Bezug zu Wollheims Werk erkennen.

Richard Janthur gegründet. 1917 waren Werke des Künstlers im „Graphischen Kabinett I.B. Neumann“ ausgestellt. Wollheim könnte die Werke ebenso ab Februar 1918 in Berlin gesehen haben, wo sie im Kunstsalon Paul Cassirer ausgestellt waren.⁶⁵ Aber auch die über Verlage vertriebenen Text- und Grafik-Sammlungen Meidners sowie seine Illustrationen der „Lyrischen Flugblätter“ waren dem an moderner Kunst und Literatur überaus interessierten Wollheim aller Wahrscheinlichkeit nach bekannt.

Erwähnenswert scheint darüber hinaus auch die gut dokumentierte Beziehung und gegenseitige Beeinflussung zwischen Ludwig Meidner und Wilhelm Lehmbruck. Beide Künstler waren spätestens ab 1915 befreundet, wohnten in Berlin und porträtierten sich gegenseitig. Ein von Meidner angefertigtes Porträt Lehmbrucks war auch in Paul Westheims Buch über den Künstler enthalten, das nach dessen Tod 1919 veröffentlicht wurde.⁶⁶ Auch dies erhöht, trotz der kaum nachweisbaren persönlichen Bekanntschaft, die Wahrscheinlichkeit, dass Meidners Werk Wollheim bekannt war und einen entsprechenden Einfluss auf dessen eigene Arbeiten ausübte.

5.4 „Der Verwundete“ und die christliche Kunst

Schon durch die Wahl des Triptychon-Formates, der traditionellen Form des Altarbildes, entsteht eine Bezugnahme von „Der Verwundete“ auf die christliche Kunst.

Die wichtigsten wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Triptychon-Format außerhalb der christlichen Kunst sind Klaus Lankheits Klassiker „Das Triptychon als Pathosformel“⁶⁷ aus dem Jahr 1959, Ulrike Bestgens direkt darauf bezugnehmende Dissertation „Altäre ohne Gott?“⁶⁸ aus dem Jahr 1991, sowie die erst kürzlich erschienene Arbeit „Das Triptychon – Als Metapher, Körper und Ort“⁶⁹ von Marius Rimmele. Erwähnung

⁶⁵ Vgl. hierzu „Chronik der Ausstellungen“ in: Breuer / Wagemann: Meidner, 1991. Bd. 2, S. 489 ff.

⁶⁶ Westheim, Paul: Wilhelm Lehmbruck. Potsdam/Berlin 1919 .

⁶⁷ Lankheit, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel. Heidelberg 1959.

⁶⁸ Bestgen, Ulrike: "Altäre ohne Gott"? - Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende. Darmstadt 1991.

⁶⁹ Rimmele, Marius: Das Triptychon - Als Metapher, Körper und Ort. München, 2010. Auf interessante Weise untersucht Rimmele in seiner Dissertation die Symbolik und Semantisierung, die sich durch die Klappbarkeit und die sich dadurch ergebende Wirkung der verschiedenen Bildebenen in ihrer gesteigerten „Komplexität, Dreidimensionalität und Variabilität“ von Triptychen ergibt. Da es sich aber weder bei Wollheim noch bei Dix um ein klappbares Triptychon handelt, sondern um eines mit feststehenden Seitentafeln handelt, und da Rimmele sich schwerpunktmäßig auf ausgewählte, kleinformatige Triptychen des späten Mittelalters konzentriert, muss diese Arbeit als für unser Vorhaben als nicht relevant eingestuft werden.

muss in diesem Zusammenhang auch die Stuttgarter Ausstellung zum Thema Triptychon in der Moderne aus dem Jahr 2009 mit dem zugehörigen Katalog⁷⁰ finden.

Klaus Lankheit geht in seinem vielbeachteten Werk von der Annahme aus, dass die Form des Triptychons durch seine jahrhundertelange Verwendungsgeschichte als Altarbild nun bei der motivischen Aufnahme von profanen Inhalten diese dadurch „mit erborgter sakraler Weihe umkleidet“⁷¹, seine Grundthese lautet also: „Die frei gewordene Hülle dient zur Sakralisierung des Profanen.“⁷² Gut dreißig Jahre nach Lankheit antwortet Ulrike Bestgen mit ihrer Dissertation „Altäre ohne Gott? – Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende“ direkt auf dessen Arbeit, indem sie bereits im Titel ein Schlagwort Lankheits aufgreift. Bestgen verwendet einen guten Teil ihrer Arbeit darauf, die Abhandlung Lankheits kritisch zu beleuchten und ihren Autoren in die damalige Kontroverse zwischen konservativen Vertretern des Faches und Verteidigern der modernen Kunst, und zwar als einen Verfechter der ersteren Abteilung, einzuordnen. Vor allem kritisiert Bestgen die Verallgemeinerung und Unterwerfung der analysierten Werke unter grobe Einteilungen, die nur der Stützung von Lankheits Grundthese der „Sakralisierung des Profanen“ dienen und der Vielschichtigkeit und Besonderheit der jeweils einzelnen Werke damit keinesfalls gerecht würden.⁷³

Lag es nun in Wollheims Absicht, durch die Verwendung des Triptychon-Formates, der Darstellung einer ‚profanen‘ Verwundungsszene einen ‚sakralen‘ Charakter zu verleihen und damit Assoziationen zu Themen christlicher Kunst zu liefern? Nicht nur die äußere Form des Altarbildes, auch Details der erhaltenen Mitteltafel stützen diese Annahme, da dort das Werk in einigen Motiven deutlich an die christliche Ikonografie, genauer gesagt an Darstellungen des Martyriums Christi, anknüpft. Das weiße Tuch über der Hose des Verwundeten lässt an das weiße Lendentuch der Christusfigur in zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen denken. Die Bauchwunde mit dem herabrinnenden Blut erinnert an die Lanzenstichwunde des Gekreuzigten, die entwurzelten, kahlen Baumstämme an die Balken des Kreuzes, die karge Landschaft an den Schädelberg Golgota und der schwarze Himmel an die Finsternis, die den Tod Christi ankündigt:

⁷⁰ Ackermann, Marion (Hrsg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne. Ostfildern 2009 .

⁷¹ Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, 1959, S. 23.

⁷² Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, 1959, S. 5.

⁷³ Bestgen: "Altäre ohne Gott"?, 1991, S. 3-7.

„Von der sechsten bis zur neunten Stunde herrschte eine Finsternis im ganzen Land.“
(Matthäus, 27, 45)

Aussagen seiner Frau Mona zufolge war Wollheims „*erstes und entscheidendes Kunst-
erlebnis [...] der Eindruck von Reproduktionen des Isenheimer Altars gewesen, die ihn
als Kind tief erschütterten und verfolgten*“.⁷⁴ Ein Vergleich von Grünewalds Kreuzi-
gungsdarstellung des Isenheimer Altars (Abb.: 50, 1512-15) mit „Der Verwundete“
zeigt neben der allgemeinen Übereinstimmung in der drastischen und schonungslosen
Darstellung des Leids auch motivisch Ähnlichkeiten in der verkrampften Handhaltung
sowie in der Darstellung von Landschaft und Himmel.

Als erstes Zwischenergebnis kann also festgehalten werden, dass Wollheim den ‚Ver-
wundeten‘ in seinem Gemälde nicht allein durch die Verwendung einer „sakralen Hül-
le“ durch die Form des Triptychons, sondern darüber hinaus auch durch die starke Be-
zugnahme auf die Tradition der Darstellung des Martyriums Christi mit einer auffälli-
gen christomorphen Aura umgibt.

5.5 „Der Verwundete“ als Stellungnahme zum Krieg

Der Dargestellte ist durch nichts als Soldat gekennzeichnet: Weder trägt er erkennbar
Uniform, noch sind andere Charakteristika wie Helm, Waffen oder Schützengräben zu
sehen. Auch der Titel des Gemäldes sagt nichts über Umstände oder Ursachen der Ver-
letzung aus. Die Tatsache, dass das Werk unmittelbar nach dem Ende des Ersten Welt-
krieges entstand, an dem Wollheim selbst aktiv als Soldat teilgenommen hatte und in
dem er eine schwere Bauchverletzung erlitt, rechtfertigt jedoch eine Annäherung an das
Gemälde unter dem Aspekt der Kriegsdarstellung und eine Einordnung in deren Tradi-
tion. Die entsprechenden Kriegszeichnungen Wollheims, in denen er die eigenen dra-
matischen Erlebnisse während des Krieges festhielt, wurden bereits erwähnt. Doch der
vielseitig talentierte Wollheim dokumentierte seine Eindrücke während des Krieges
nicht nur zeichnend oder malend, sondern schrieb auch Gedichte. Aus dem Kriegsjahr
1917 seien hier zwei Gedichte exemplarisch wiedergegeben:⁷⁵

⁷⁴ Wollheim, Mona: Wollheim 1977. S. 14. Um diese Aussage zu unterstreichen, zitiert Frau Wollheim
auf derselben Seite folgendes Gedicht ihres Mannes, das er im Alter von 76 Jahren geschrieben hat:
„Unter dem Kreuz des Mathias / Hab ich als Kind die Kunst gefunden- / Alles Geheimnis tropfte aus des
Getöteten Wunden. / Ich hab mich gefürchtet und hab mich versteckt, / Aber ich wurde zum Maler er-
schreckt.“

⁷⁵ Beide zitiert nach: Koenig, Wieland (Hrsg.): Gert H. Wollheim, 1984, S. 16f.

*In dem tiefen Schützengraben,
Durch den die Ratten plätschernd traben,
steh ich auf der Schützenwache
In der Blut- und Wasserlache –
Eulenschrei, Kanonenschlag –
In fünf Stunden wird es Tag,
Gräber schwemmt der Regen auf,
Totenbein steigt weiß herauf,*

*Sieht mich weinend klagend an –
Laß dies Bild im Herz mir stahn...
Kopf im Helme, gib doch Ruh,
Deck die Schreckensseufzer zu,
Hüll dich ein in Göttertraum,
Selige Landschaft anzuschauen,
Über Haß und Mörderwahn
Steig gereinigt kühn hinan...*

*Himmel, höre meine Bitte,
Herr des Alls und Herr der Mitte,
Herr der Nähe und der Ferne,
Herr der Erde und der Sterne,
Brech' Gewehr, Geschütz und Spaten
Und befreie uns Soldaten.
(Ardennenwald 1917)*

*Du stink' ger Krieg mit deinen Drahtverhauen,
Oh Heldenleichen mit zerrissenen Gedärmen,
Oh Ekelbild, das Menschen müssen schauen,
gefüllt mit fetten Rattenschwärmen –
Oh Krieg, Verächter aller Tugend,
Du Fluch der Eltern und der Bräute.
Blödsinn von Veitstanz, der Vernichter meiner Jugend,
Geschäft und Mordspiel der verrohten Leute –
Krieg, ob dich Volk führt oder Potentat,
Du kriechst hervor aus Blutdurst und Verrat!
(Seine 1917)*

Es ist nicht überliefert, mit welcher persönlichen Einstellung Gert Wollheim die Anfänge des Krieges erlebt und sich an diesem beteiligt hat. Diese Gedichte belegen allerdings, dass er spätestens 1917 eine deutliche Position gegen die in Deutschland seit Kriegsbeginn herrschende Kriegseuphorie bezogen hat. Wollheim stellte sich allerdings nicht etwa gegen eine bestimmte Kriegspartei, sondern gegen den Unsinn und das Unheil des Krieges an sich – gleich aus welchen Gründen und von wem auch geführt.

Die Vergleichsgröße der Kriegsdarstellung, nach der „Der Verwundete“ im Folgenden betrachtet werden soll, kann hier auf Werke eingegrenzt werden, die den Krieg nicht in heroisierender, idealisierender und damit ihn legitimierender Weise präsentieren, sondern die die Schattenseiten der Krieges, also die Kriegsgräueltaten unterschiedlichster Art, thematisieren und somit eine kritische Position zum Krieg einnehmen. Als eines der bekanntesten und gleichzeitig frühesten Beispiele einer auf den ersten Blick nicht idealisierenden Kriegsdarstellung kann die Grafikfolge „Les Misères et les Malheurs de la Guerre“ von Jacques Callot (1592-1635) aus den Jahren 1633-35 angesehen werden, in der die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges dargestellt sind.⁷⁶ In dem Blatt „Die Plünderung des Bauernhofes“ (Abb.: 51) beispielsweise werden in drastischer Manier die Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung durch marodierende Truppen gezeigt: Raub, Vergewaltigung, Folter und Mord. Auffällig an der Grafikfolge, zu der Abbé Michel de Marolles kurze begleitende Texte in Versform verfasste⁷⁷, ist, dass sie nicht den Sinn des Krieges an sich in Frage stellt. Sie prangert vielmehr das verheerende Fehlverhalten von Soldaten an, die sich nicht an Regeln halten und deren Handlungen nicht von Sitte und Moral getragen sind. Dass dieses Fehlverhalten in jedem Fall zu einer ‚gerechten‘ Strafe führt, die an Grausamkeit der begangenen Tat in nichts nachsteht, ist die zentrale Lehrbotschaft der Darstellungen nebst zugehörigem Text. Die Radierfolge ist dabei zyklisch angelegt: Sie beginnt mit der Rekrutierung der Truppen, zeigt die Schlacht, danach mehrere Kriegsverbrechen wie Überfälle auf Zivilisten, Plünderungen von Dörfern und Klöstern, anschließend die Entdeckung und Bestrafung

⁷⁶ Die gesamte Folge besteht aus 18 Radierungen im Format 8x18 cm und 7 Radierungen im Format 6x12 cm. Abgebildet ist die komplette Reihe beispielsweise in: Schröder, Thomas: Jacques Callot- Das gesamte Werk. München 1971. Bd. 2, S. 1321-1350.

⁷⁷ Der Text etwa zum abgebildeten Blatt „Plünderung des Bauernhofes“ lautet: „Die Schurken tun sich noch mit ihren Streichen groß, / verheeren alles rings und lassen nichts mehr los, / der eine foltert bis sie ihm das Gold verraten, / der andere stachelt auf zu tausend Missetaten, / und insgeheim vergehen sie sich an alt und jung / mit Diebstahl, Raub, Mord, Vergewaltigung.“ Übersetzung aus: Bauer, Elmar: Schrecken des Krieges – Druckgraphische Bildfolgen aus fünf Jahrhunderten. Ludwigshafen 1983. S. 17.

der soldatischen Übeltäter durch Hängen, Erschießen, Verbrennen oder Rädern. Im Schlussbild „Die Verteilung der Belohnung“ ist die Ordnung wiederhergestellt, der Herrscher belohnt die Guten und straft die Bösen.⁷⁸ Callots Werk ist also nicht als Anklage des Krieges überhaupt zu verstehen – er war in diesen Jahren am Hofe Karls IV. von Lothringen tätig, der selbst als Kriegsherr aktiv war⁷⁹ –, sondern als erschreckende Ermahnung der Soldaten, sich an Moral und Recht zu halten. Hervorzuheben sind außerdem der inszenierende Charakter der Darstellungen, der bühnenhafte Aufbau der Kompositionen und der distanzierte Blick eines außenstehenden Beobachters, den der Künstler einnimmt.

Weit weniger distanziert und inszeniert wirkt die Grafikfolge „Los Desastres de la Guerra“⁸⁰ des Francisco de Goya (1746-1828). Die 82 Radierungen, die im Laufe von zehn Jahren zwischen 1810 und 1820 entstanden, drehen sich thematisch um den Guerilla-Krieg des spanischen Volkes gegen die französischen Besatzer in den Jahren 1808 bis 1813 und die damit zusammenhängende große Hungersnot im Madrid der Jahre 1811 und 1812. Weder sind die Darstellungen Goyas, wie bei Callot, zyklisch oder chronologisch geordnet, noch sind sie mit moralisierenden Texten kombiniert. Scheinbar wahllos präsentiert Goya in Einzelszenen die verschiedensten Gräueltaten (z.B. Abb.: 52 „Große Taten – mit Toten!“) und versieht jene mit kurzen Unterschriften, die entweder den Wahrheitsgehalt des Dargestellten ausstellen („Ich sah es“, „Und das auch“, „So ist es passiert“), dessen Grausamkeit nochmals betonen („Man kann es nicht ansehen“, „Das ist schlimm“, „Grausamer Jammer“) oder nach dem Sinn solcher Taten fragen („Warum“, „Niemand kann wissen warum“, „Was kann man mehr tun“).⁸¹ Goya ergreift dabei nicht eindeutig Partei für die Spanier oder die Franzosen, sondern stellt schonungslos die Brutalität auf beiden Seiten dar. So zeigt das zweite Blatt, das den Titel „Zu Recht oder zu Unrecht“ (Abb.: 53) trägt, etwa ein Massaker der französischen Soldaten an Spaniern, während das Folgeblatt „Dasselbe“ (Abb.: 54) genau die umge-

⁷⁸ Der Text zum Schlussblatt lautet: „Dies ist ein Anführer, gerecht und beispielhaft, / wie er die Guten lohnt und auch die Bösen straft, / muss die Soldaten wohl bei ihrer Ehre greifen, / kann ihnen doch das Glück nur aus der Tugend reifen, / und für das Laster zahlt man, wie ein jeder weiß, / mit Schande, Schimpf und Folter einen hohen Preis.“ Übersetzung: Bauer: Schrecknisse. 1983. S. 18.

⁷⁹ Das Titelblatt der Radierfolge enthält auch den Satz „Avec Privilège du Roy“, was darauf hinweist, dass der Druck die königliche Zensur passiert hatte.

⁸⁰ Die komplette Radierfolge ist abgebildet in: Gassier, Pierre / Wilson, Juliet: Francisco Goya - Leben und Werk. Frankfurt 1971. Abb. 993-1139.

⁸¹ Alle Übersetzungen der Titel stammen aus: Bauer: Schrecknisse. 1983. S. 57ff.

kehrte Konstellation behandelt. Im Gegensatz zu Callot unterscheidet Goya nicht zwischen angemessener, legitimierter und ausufernder, zu bestrafender Gewalt, sondern stellt übergreifend die unfassbare Brutalität des Krieges in ihren verschiedenen Facetten dar. Möglicherweise war es auch eben diese Parteilosigkeit und die Darstellung der Gräueltaten auch der eigenen Landsleute, die Goya – selbst viele Jahre Hofmaler des Königs und Direktor der Königlichen Akademie – veranlasste, diese Radierfolge zu seinen Lebzeiten nicht zu veröffentlichen. Erst 1863, also 35 Jahre nach seinem Tod, wurde sie zugänglich gemacht und verbreitet. Hingewiesen sei noch auf das erste Blatt der Folge, das den Titel „Düstere Vorahnung dessen, was geschehen wird“ (Abb.: 55) trägt und zu dem Wollheims „Der Verwundete“ motivische Verwandtschaften aufweist: Eine einzelne Person kniet mit ausgebreiteten Armen und fast entblößtem Oberkörper auf der Erde und blickt zum Himmel. Während bei Wollheim allerdings das verzweifelte Aufbäumen angesichts der schweren Verletzung im Vordergrund steht, erinnert Goyas Blatt eher an das christliche Motiv des Gartens Getsemani, in dem Christus im Gebet Gott bittet, den Kelch des bevorstehenden Martyriums an ihm vorbeigehen zu lassen.⁸²

Weit weniger drastisch als die Darstellungen von Callot oder Goya wirken einige Kriegsdarstellungen vom Ende des 19. Jahrhunderts. Erwähnt seien hier Franz von Stucks (1863-1928) „Der Krieg“ (Abb.: 56, 1894), das im gleichen Jahr entstandene gleichnamige Werk von Henri Rousseau (1844-1910) (Abb.: 57, 1894) und das ebenfalls gleichnamige Werk Arnold Böcklins (1827-1901) (Abb.: 58, 1896). Während bei Goya und Callot die abgebildeten Szenen den Eindruck erwecken, als könnten sie sich so oder so ähnlich tatsächlich abgespielt haben, wird das Thema bei Stuck, Böcklin und Rousseau durchgehend ins Allegorische gehoben. Der Krieg wird personifiziert und so als Reiter dargestellt. Bei Stuck reitet der junge, nackte Krieg(er) mit geschultertem Schwert über ein Feld, auf dem dichtgedrängt zahlreiche, ebenfalls nackte Tote oder Sterbende liegen, bei denen aber weder Verletzungen noch Verstümmelungen zu sehen sind. Ohne Anteil am Schicksal der Sterbenden zu nehmen, blickt der Krieg erhobenen Hauptes, die linke Faust stolz in die Seite gestützt, in die Ferne. Obwohl Rousseaus Kriegsbild motivisch sehr verwandt zu dem Stuckschen Werk ist – in beiden reitet der

⁸² Im Kapitel zur zweiten Fassung von „Der Verwundete“, Kapitel 5.6, wird noch ausführlich auf dieses christliche Motiv eingegangen.

personifizierte Krieg über ein Leichenfeld –, wirkt Rousseaus dynamischer: Der Krieg als junge Frau im weißen Kleid schwingt ihr Schwert und hält in der Linken eine Fackel. Ihr Pferd springt in einem gewaltigen Satz über das Schlachtfeld, auf dem ebenfalls nackte oder spärlich bekleidete Tote und Verletzte liegen. Hier fließt Blut, abgetrennte Gliedmaßen sind ebenso zu sehen wie schwarze Vögel, die sich an den menschlichen Leichen zu schaffen machen. Dies alles ist aber auch durch den Rousseau eigenen flächigen und weniger realistischeren Malstil in seiner Wirkung abgemildert.

Noch stärker als Stuck und Rousseau lehnt sich Arnold Böcklins Kriegsbild an die Bildtradition der apokalyptischen Reiter an, als deren berühmteste Darstellung Albrecht Dürers Holzschnitt (Abb.: 59) aus dem Jahr 1498 gelten muss.⁸³ Bei Böcklin springen vier Gestalten auf drei Pferden durch den Himmel: rechts ein Skelett mit Umhang und Lorbeerkranz, links daneben eine Person mit Schlangenhaar⁸⁴, gelbem Umhang und gezücktem Schwert, daneben ein behelmter Krieger, von dem lediglich der halbe Kopf zu sehen ist, schließlich eine fackelschwingende Person im roten Umhang. Als typisierte Auswirkung des Krieges ist in Böcklins Werk lediglich eine brennende Stadt zu sehen, die menschenleer zu sein scheint.

Bei diesen drei Beispielen von Rousseau, Stuck und Böcklin aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird durch die Hebung der Darstellung ins Allegorische der Krieg nicht als ein von Menschenhand gemachtes Übel, sondern als allmächtige und unvermeidliche Naturgewalt charakterisiert. Ein Grund hierfür könnte darin liegen, dass es für alle drei Künstler – Böcklin, Struck und Rousseau – keinen konkreten realhistorischen Anlass für eine Kriegsdarstellung gab. Alle drei waren nicht Zeugen eines realen Krieges; der deutsch-französische Krieg lag über 20 Jahre zurück. Callot und Goya sahen mit eigenen Augen die brutalen Auswirkungen von kriegerischen Auseinandersetzungen auf Soldaten und Zivilbevölkerung.

Noch um ein Vielfaches näher am Kriegsgeschehen war die Künstlergeneration von Gert Wollheim, die – und das ist ein wichtiger Gegensatz zu allen davor genannten Künstlern und Darstellungen des Krieges – nicht nur Zeitzeugen und also Beobachter des Krieges waren, sondern aktive Teilnehmer am Kriegsgeschehen, die die Grausam-

⁸³ Das Motiv der apokalyptischen Reiter leitet sich aus dem Bibeltext der Offenbarungen des Johannes ab (Offb. 6, 1-8).

⁸⁴ Das Motiv der Schlangen im Haar charakterisiert eigentlich die Gestalt der Medusa aus der griechischen Mythologie, deren Anblick Menschen zu Stein erstarren ließ.

keiten dieses Krieges oft am eigenen Leib erfahren. Und es war mit dem Ersten Weltkrieg ein Krieg, in den die meisten Teilnehmer anfangs freiwillig und mit großer Begeisterung gezogen waren.⁸⁵ In „Der Verwundete“ ist exemplarisch und wohl bewusst nur ein Opfer des Krieges dargestellt, aber nicht die Tat und nicht die Täter. Durch die Darstellung der Bauchwunde und der Blutströme ist es mit den erwähnten Kriegsdarstellungen noch am ehesten in der Drastik in Goyas Blättern zu vergleichen. Während bei Goya die Beteiligten aber noch anhand ihrer Kleidung als Franzosen oder Spanier identifiziert werden können, ist die Darstellung bei Wollheim allgemeiner gehalten, sodass hier nichts auf einen besonderen Status oder auf eine Nationalität des Opfers hinweist. Der Blick wird exemplarisch nur auf das Leid gelenkt, das durch Krieg verursacht wird. Durch die im vorigen Kapitel dargestellte Bezugnahme auf die Passionsgeschichte Christi und die ursprünglich angelegte Form des Triptychons wird das erlittene Leid der Kriegsoffer mit dem Opfertod Jesu analogisiert. „Der Verwundete“ kann also als drastisches Mahnmal für die Opfer des Krieges gesehen werden, als Anklage, die nach den Gründen fragt, die solches Leid rechtfertigen.

5.6 Die zweite Fassung von 1959

In seiner neuen Heimat New York schuf Gert Wollheim im Alter von 65 Jahren eine zweite, ebenfalls großformatige Fassung dieses Werks: „Der Verwundete (2. Fassung)“ (Abb.: 60, 1959, 121 x 153,5 cm). Auf einer Art Hügel kniet in der zweiten Fassung die zentrale Figur mit in theatralischer Art erhobenen Armen und blickt mit weit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund Richtung Himmel. Durch das wehende Haar und die Stofffetzen erhält die Szene eine gewisse Dynamik. Im Gegensatz zur ersten Fassung nimmt der erneut schwarze Himmel den größten Teil des Bildraumes ein. Dort sind nun zahlreiche Wolken zu sehen, wobei sich direkt über dem Knienden eine leuchtend rot-orangene Formation zusammenzieht. Rechts oberhalb von ihm und in dessen Sichtachse bilden die Wolken eine Himmelserscheinung in Form eines Kopfes mit Rumpf. Ebenfalls im Gegensatz zur ersten Fassung sind neben der ursprünglichen

⁸⁵ Lesenswert in diesem Zusammenhang sind die Beiträge in: Mommsen, Wolfgang J. (Hrsg.): Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München 1996. Oder: Jurkat, Angela: Apokalypse - Endzeitstimmung in der Kunst und Literatur des Expressionismus. Bonn 1993, hier vor allem S. 134-144.

Hauptfigur noch weitere Figuren dargestellt. Links neben dem Knienden liegt eine Person mit geschlossenen Augen auf der Erde. In ihrer Linken hält sie einen Stock oder den Lauf eines Gewehres, wobei die Art des Liegens und das Festhalten des Gegenstandes eher auf einen Schlafenden oder Ruhenden denn auf einen Toten schließen lassen. Rechts vom Knienden ist in einiger Entfernung ein Mensch in Rückansicht dargestellt, der den Kopf gesenkt hält. Eine auffällige Schlinge aus Stacheldraht ragt aus einem geborstenen Stück Holz rechts von der Hauptperson. Im Vergleich zur ersten Version ist die Erde kleinteilig und teils mit Gras, teils mit blühenden Blumen bewachsen dargestellt. Es befinden sich auf ihr mehrere leuchtend rot-orangene Flächen, die mit dem farblich ähnlich akzentuierten Wolkengebilde korrespondieren.

Die auffälligste Änderung zur ersten Fassung ist jedoch die Tatsache, dass der vermeintlich Verwundete gar nicht mehr sichtbarerweise verwundet ist. Zwar sind Stoffketten zu sehen, die, teilweise rot gefärbt, von der Hüfte herunterhängen. Eine Wunde ist aber nicht zu sehen, und der nackte Oberkörper ist völlig unversehrt. Gerade auf das wegen seiner Drastik so hervorstechende Element des ursprünglichen Werks, die klaffende Bauchverletzung mit den rotbraun herausquellenden Blutströmen, verzichtet Wollheim also in der neuen Variation.

Die Konstellation des Dargestellten in der zweiten Fassung lässt sich eindeutig auf die biblische Szene im Garten Getsemani beziehen. In dieser geht Jesus nach dem letzten Abendmahl mit seinen Jüngern in das Gelände am Fuße des Ölbergs, um Gott im Gebet zu bitten, ihm die Qualen des bevorstehenden Leidensweges zu ersparen.

„Da ergriff ihn Furcht und Angst, und er sagte zu ihnen[den Jüngern]: Meine Seele ist zu Tode betrübt. Bleibt hier und wacht! Und er ging ein Stück weiter, warf sich auf die Erde nieder und betete [...] Er sprach: Abba, Vater, alles ist dir möglich. Nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht, was ich will, sondern was du willst, soll geschehen.“ (Markus, 14, 33-36)

In der christlichen Kunst wurde diese Szene im Garten Getsemani immer wieder dargestellt. Meist ist ein zu einer Himmelserscheinung oder einem Engel betender Christus, drei schlafende Jünger und oft weitere Personen in einiger Entfernung zu sehen, die die Festnahme von Jesus vorbereiten. Genau diese Figurenkonstellation findet sich etwa in Giovanni Bellinis „Jesus am Ölberg“ (Abb.: 61, 1465): Die am Himmel schemenhaft angedeutete Figur in menschlicher bzw. göttlicher Gestalt, die oberhalb der Wolken

dargestellt ist und in deren Richtung Jesus betet, erinnert an das entsprechende Wollengebilde in der zweiten Fassung von Wollheims Gemälde.

Es finden sich in der Geschichte der Darstellung dieser Szene auch Beispiele, in denen Jesus nicht, wie bei Bellini, still betend dargestellt ist. In Dürers Kupferstich „Christus am Ölberg“ (Abb.: 62, 1508) reißt Jesus beispielsweise erschrocken die Arme in die Höhe, als ein Engel ihm das Kreuz als Hinweis auf die bevorstehende Passion zeigt. In ihrer Dynamik ist diese Darstellung der Pose des Knienden in Wollheims Werk vergleichbar. In diesem Zusammenhang muss auch in dem in Wollheims Bild zu findenden Stacheldraht ein Verweis auf die Dornenkrone Jesu und damit auf eines der christologischen Leidenssymbole gesehen werden.

Insofern sich die biblische Szene im Garten Getsemani zeitlich vor dem eigentlichen Leidensweg Christi abspielt, ist es bei der Übernahme des Motivs auch stimmig, dass Wollheim die Hauptfigur (noch) ohne Verwundung darstellt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass das 1959 entstandene Werk vom Künstler selbst auf 1939, also auf das Jahr des Beginns des Zweiten Weltkrieges, zurückdatiert wurde,⁸⁶ wodurch die Darstellung offensichtlich symbolisch noch näher an die biblische Vorlage, den Vorabend des beginnenden Martyriums, rückt.

Wie gesagt, stellte Gert Wollheim bereits in der ersten Fassung des Gemäldes von 1919 durch die Bezugnahme auf die christliche Ikonografie und auf Grünewalds „Isenheimer Altar“ die im Krieg erlittenen Qualen der Soldaten allgemein, im Speziellen aber auch die persönliche traumatische Erfahrung der schweren Bauchverletzung im ersten Weltkrieg analog zur Passionsgeschichte Christi dar. Die Ineinanderblendung christologischer Darstellungsschemata mit denen von Kriegsereignissen ist jedoch nicht nur in Wollheims Werk zu finden. Einer der spektakulärsten Kunstprozesse der Weimarer Republik hatte die Verwendung christlicher Motive zur Illustration von Kriegsgräueln zum Gegenstand. Der Prozess gegen George Grosz wegen Gotteslästerung, hauptsächlich anlässlich von dessen Druck „Maul halten und weiter dienen“ (Abb.: 63, 1928), dauerte drei Jahre und durchlief fünf Instanzen bis zum endgültigen Freispruch 1931. Die berühmte Grafik, die Teil des „Zyklus Hintergrund – 17 Zeichnungen zur Auffüh-

⁸⁶ Vgl. hierzu den Hinweis im Werkverzeichnis: von Wiese: Wollheim, 1993. S. 342.

„Die Darstellung des Schwejk in der Piscator-Bühne“ ist, zeigt den am Kreuz hängenden Christus in Soldatenstiefeln und mit einer Gasmasken.⁸⁷

Konkret wurde auch die biblische Szene des Gartens Getsemani bereits künstlerisch mit den Schrecken des Krieges verbunden. Auf die Umsetzung einer solchen Verbindung im ersten Blatt aus Goyas Radierfolge „Los Desastres de la Guerra“ mit dem Titel „Düstere Vorahnung dessen, was geschehen wird“ (Abb.: 64) wurde bereits hingewiesen. Aber auch der britische Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Rudyard Kipling (1865-1936) übertrug in den Jahren des ersten Weltkrieges in seinem bekannten Gedicht „Gethsemane“ das Motiv des Gartens Getsemani auf das bevorstehende und dann erlittene Leid von Soldaten.⁸⁸

Da Wollheim sich in den beiden Fassungen des „Verwundeten“ – in der ersten expliziter, in der zweiten impliziter – auf seine eigene traumatische Verletzung bezieht, kann zumindest von einem indirekten Selbstporträt gesprochen werden. In beiden Fassungen kann also aufgrund der starken Bezugnahme auf die christliche Ikonografie eine indirekte Selbstdarstellung als Christus gesehen werden. Generell ist an verschiedenen Werken in Wollheims Œuvre zu beobachten, dass er sich in Selbstdarstellungen immer wieder mehr oder wenig auffällig mit einer christomorphen Aura umgab. Nach den möglichen Gründen für diese spezielle Art der Selbstinszenierung wird an den entsprechenden Stellen dieser Arbeit zu fragen sein.

⁸⁷ Heckmann, Stefanie / Ottomeyer, Hans (Hrsg.): *Kassandra - Visionen des Unheils 1914-1945*. Dresden 2009. S. 180-183. Dort ist ebenfalls der gesamte Zyklus abgebildet. Neben der genannten Grafik „Maul halten und weiter dienen“, waren die beiden Blätter „Seid untertan der Obrigkeit“ und „Die Ausschüttung des heiligen Geistes“ der Anlass für die Anklage des Künstlers und dessen Verlegers Wieland Herzfelde, in dessen Malik-Verlag die Werke erschienen waren.

⁸⁸ Kipling, Rudyard: *Gethsemane* (1914-18): *The Garden called Gethsemane / In Picardy it was, / And there the people came to see / The English soldiers pass / Or halt, as it might be, / And ship our masks in case of gas / Beyond Gethsemane. // The Garden called Gethsemane, / It held a pretty lass, / But all the time she talked to me / I prayed my cup might pass. / The officer sat on the chair, / The men lay on the grass, / And all the time we halted there / I prayed my cup might pass. // It didn't pass – it didn't pass - / It didn't pass from me. / I drank it when we met the gas / Beyond Gethsemane.*

5.7 Zusammenfassung zum Kriegstriptychon

Wie gezeigt wurde, muss in Wollheims spätexpressionistischem Kriegstriptychon von 1919 ein drastisches Mahnmal für die Opfer des Krieges gesehen werden. In deutlicher Anlehnung an die christliche Ikonografie versieht der Künstler den Dargestellten mit einer Aura, durch die dessen erlittene Qualen mit der Leidensgeschichte Christi analogisiert scheinen. Unterstützt wird diese Verallgemeinerung und gleichzeitige Überhöhung des erlittenen Schicksals dadurch, dass Wollheim dieses Werk trotz der offenkundigen biografischen Fundierung nicht explizit als Selbstporträt angelegt hat, vor allem, indem er bewusst das Charakteristikum seiner auffallend roten Haare wegließ.

Durch die besondere Bezugnahme auf Grünewalds berühmte Kreuzigungsdarstellung auf der einen, sowie auf zeitgenössische, bereits etablierte Künstler wie Lehmbruck und Meidner auf der anderen Seite lieferte Wollheim bereits in diesem Frühwerk das Beispiel einer praktischen Umsetzung dessen, was er in späteren Schriften „Den Weltstaat der Künstler“ genannt hat: *„Die Künstler erkennen sich untereinander, lernen gerne und eifrig einer vom andern und schämen sich der Gemeinsamkeiten ihrer Arbeit nicht.“*⁸⁹

Dass Wollheim mit der Verwendung des Triptychon-Formates für die Darstellung einer nicht-heroisierenden Kriegsdarstellung die direkte Vorlage für eines der bekanntesten Werke seines Malerfreundes Otto Dix lieferte, wird ausführlich im Kapitel 8.2.4.2 „Wollheim und Otto Dix“ beleuchtet.

6. Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“

Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“⁹⁰ (Abb. 65, Öl auf Leinwand, 169x92cm, 1924) entstand fünf Jahre nach seinem spätexpressionistischen Kriegstriptychon und markiert nach einer Phase größter Experimentierfreude den Übergang zu einer realistischeren Darstellungsweise.

⁸⁹ Wollheim, Gert: Bilder! In: Die Kunst. Bd. 63. München 1930/31. S. 212-213. Hier: S. 212. Vgl. hierzu auch das Kapitel 7.9.3 „Wollheims Äußerungen zur Kunst“ in der vorliegenden Arbeit.

⁹⁰ Provenienz: Das Gemälde befand sich zunächst in der Sammlung der Johanna Ey, wurde dort zu einem nicht überlieferten Preis und an einem unbekanntem Datum von Heinrich Grümmer aus Wuppertal erworben. Im Jahr 1962 wurde es von dessen Familie an das Kunstmuseum Düsseldorf veräußert, wo es mit der Inventarnummer 5491 geführt wird. Vgl. hierzu den Hinweis im Werkverzeichnis: von Wiese: Wollheim, 1993. S. 271.

In gedämpften Farben stellt sich der Künstler in diesem Selbstbildnis als Ganzfigur nahezu lebensgroß und formatfüllend in leichter Untersicht dar. Er steht breitbeinig mit beiden Füßen direkt auf dem unteren Bildrand und blickt den Betrachter, dem er frontal gegenübersteht, mit ernster Miene eindringlich an. Der linke Arm ist leicht abgewinkelt, sodass sich die Hand vor der linken Hüfte befindet. Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt und leicht abgespreizt, der Ringfinger in lockerer Position daneben, während der kleine Finger nicht zu sehen ist. Die rechte Hand ist mit abgespreiztem Daumen und Zeigefinger deutlich abgewinkelt. Diese Stellungen der Hände sind auffällig, aber keinesfalls auf den ersten Blick in ihrer Bedeutung eindeutig. Die roten Haare des Künstlers sind nicht ordentlich zu einer Frisur gebändigt, sondern stehen unregelmäßig in verschiedene Richtungen ab. An Kleidung ist eine weite schwarze, geöffnete Jacke zu sehen. Darunter trägt der Künstler vermutlich ein ebenfalls schwarzes Oberteil, das aber aufgrund der Schattenverhältnisse nicht im Detail erkennbar ist. Als Beinkleid ist eine schwarze Kniebundhose zu erkennen. Von den Knien abwärts bleibt die modische Ausstattung der Figur vage: Man könnte unbedeckte Unterbeine und Füße vermuten, die, wie am linken Fuß schemenhaft zu sehen, möglicherweise in ein Paar badeschlappenähnlichen Schuhen stecken. Dagegen spricht allerdings die gegenüber der Ausgestaltung anderer zu sehender Hautpartien – wie etwa Gesicht und Händen – deutlich dunklere Farbigekeit und das Fehlen der Darstellung von Zehen. Möglich ist auch, dass der Dargestellte hellbraune Strümpfe trägt; in jedem Fall ist kein geschlossenes Schuhwerk zu erkennen.

Auch die malerische Ausgestaltung des Raumes, in dem der Künstler steht, ist insgesamt eher reduziert. Die Dachschräge der im Titel genannten Mansarde wird durch eine vom oberen rechten Eck des Bildes Richtung linker Schulter der dargestellten Person verlaufende Linie angedeutet. Eine waagerechte Linie verläuft vom linken Bildrand in Höhe des rechten Ellbogens des Künstlers und scheint mit der schrägen Wandkante hinter dessen Rücken zusammenzutreffen. Im unteren Drittel des Gemäldes sind einige wenige schwarze Flächen angedeutet, deren Bezug zum Raum im Unklaren bleibt.

Links neben dem Kopf des Künstlers ist ein geöffnetes Dachflächenfenster zu sehen, das den Blick auf den nächtlichen Sternenhimmel freigibt. Dort ist ebenfalls eine Mondsichel zu sehen, die auf einen abnehmenden Mond im letzten Viertel, also auf die letzte Mondphase vor Neumond, hinweist. In dieser Mondphase fällt der Mondaufgang

erst auf die Mitternachts-, der Monduntergang hingegen auf die Mittagszeit. Geht man davon aus, dass Wollheim die Mondsichel astronomisch korrekt malte, ist die dargestellte Tageszeit also nach Mitternacht anzusetzen.

Durch die perspektivische Untersicht sowie das breitbeinige und formatfüllende Auftreten strahlt der Dargestellte Selbstbewusstsein aus und scheint dem Betrachter dominierend gegenüberzutreten. Er blickt auf den Betrachter im wörtlichen Sinne ‚herab‘. In seiner Wirkung vermittelt die Szenerie tatsächlich den Eindruck, der Betrachter würde gerade die Treppe zur Dachkammer emporsteigen. Geheimnisvoll wird das Werk nicht nur durch die vieldeutige Mimik des Künstlers und die auffällige, aber ebenfalls nicht eindeutige Stellung der Hände, sondern auch durch die unklare Funktion des Ortes und der dargestellten Situation. Handelt es sich bei der dunklen Dachkammer um ein Atelier, einen Wohnraum oder ein Versteck? Verwehrt der Künstler dem Gegenüber, in dessen Rolle der Betrachter gesetzt wird, den Zutritt oder hat er diesen bereits erwartet? Im Folgenden soll dieses Werk erstmals unter verschiedenen analytischen Aspekten beleuchtet werden, um so eventuell eine Annäherung und eine Einordnung sowohl in das Œuvre Wollheims als auch in die (Selbst-)Porträtkunst der Malerei der zwanziger Jahre zu ermöglichen.

6.1 Das Selbstbildnis

Wie der Titel eindeutig anzeigt, stellt sich Wollheim in diesem Bildnis selbst dar. Die Gattung des Selbstbildnisses bietet jedem Künstler eine Vielzahl an Möglichkeiten, sich selbst in Szene zu setzen. Er kann sich in verschiedenen Situationen oder Rollen darstellen, die mehr oder weniger mit seiner Lebenswirklichkeit zu tun haben, etwa als Künstler im Atelier, als Narr, als Soldat oder Prophet, als Dandy oder gehobener Bürger. Er kann sich allein oder in Gesellschaft darstellen, so z.B. im Freundschaftsbild, in dem in den zwanziger Jahren beliebten Maler-Modell-Motiv, in religiösen Szenarien oder in Straßen- oder Barszenen, auf die später bei der Analyse von Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ noch ausführlich einzugehen sein wird.⁹¹ Wollheim stellt sich in seinem Dachkammerbild alleine dar, und die näheren Umstände, warum er sich

⁹¹ Einen guten Überblick über die Bandbreite und die historische Entwicklung der Darstellungsmöglichkeiten des Selbstporträts bietet: Pfisterer, Ulrich / von Rosen, Valeska: Der Künstler als Kunstwerk - Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005. Oder auch: Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts. München 2006.

nachts alleine in einer dunklen Dachkammer aufhält, werden durch nichts im Bild angedeutet. Keine weiteren Gegenstände – etwa typische Möbel, eine Staffelei oder eine Farbpalette – geben Hinweise auf den Beruf des Dargestellten oder auf die sonstige Funktion des Raumes. Vielleicht erlaubt zunächst dennoch die bereits beschriebene Kleidung Wollheims im Gemälde eine erste Annäherung an das Werk.

6.1.1 Die Kleidung im Selbstbildnis

Vergleicht man die Kleidung in Wollheims Selbstbildnis mit jener, in der sich andere Künstler in diesen Jahren in Selbstporträts malten, fällt die Besonderheit der Wollheimischen Ausstattung auf. Georg Scholz präsentiert sich beispielsweise in seinem bekannten „Selbstbildnis vor der Litfaßsäule“ (Abb.: 66, 1926) allein vor einer Litfaßsäule und einem Autosalon mit Stellin-Zapfsäule. Der ernste Gesichtsausdruck ist dem Wollheims in seiner fragenden Reserviertheit nicht unähnlich: Auch er gibt sich in seinem Selbstporträt durch nichts als Maler zu erkennen. Betont elegant und bürgerlich stellt sich Scholz mit dunklem Mantel, weißem Hemd mit gestärktem Kragen und Krawatte sowie mit dunklem Hut dar. Auch George Grosz präsentiert sich in seinem Selbstbildnis (Abb.: 67, 1928) mit Anzug, Weste, Krawatte und Hut. Er hat sich einen breiten Schal über die Schultern gelegt und hält in der Rechten eine Pfeife. Die Kleidung von Grosz ist im Vergleich zu der im Selbstporträt von Scholz deutlich lockerer. Sie entspricht dem damalig modischen amerikanischen Schnitt, den viele Künstler im Zuge einer allgemeinen Begeisterungswelle für amerikanische Kulturimporte wie den Jazz trugen. Weniger locker stellte sich Grosz noch ein Jahr früher im „Selbstbildnis als Warner“ (Abb.: 68, 1927) dar, in dem er Krawatte und Hemd, diesmal allerdings unter einem Malerkittel, trägt, welcher auf seine Tätigkeit als Künstler und damit auf die Art seiner im Titel genannten Warnungen verweist. Wie Grosz stellt sich auch Anton Räderscheidt in seinem „Selbstbildnis“ (Abb.: 69, 1928) mit ordentlichem Seitenscheitel, weißem Hemd und Krawatte dar. Er trägt eine modische schwarze Bundfaltenhose und gleicht, nur an seiner Kleidung gemessen, eher einem Architekten oder Techniker denn einem Maler, als welcher er sich durch den Zeichenstift und die Leinwand zu erkennen gibt. Wollheims Malerfreund Otto Dix stellt sich sowohl als an der Staffelei arbeitender Künstler mit Anzug und Fliege dar („Selbstbildnis mit Staffelei“, Abb.: 70, 1926) als auch, einige Jahre zuvor, als modischer Barbesucher in „An die Schönheit“ (Abb.: 71,

1922). Auch der Dresdener Maler Otto Griebel, der Mitglied des „Jungen Rheinlandes“ und der „Dresdener Sezession“ war, stellt sich in seinem 1926 entstandenen „Selbstbildnis in einer Kneipe“ (Abb. 72) als modischer Barbesucher dar.

Die meisten zeitgenössischen Maler der Neuen Sachlichkeit präsentierten sich in ihren Selbstbildnissen also in den Jahren um die Entstehungszeit von Wollheims Selbstporträt mit Anzug und Krawatte gewandet, egal, ob sie sich als Maler im Atelier, in neutralem, nicht definiertem Umfeld oder in einem szenischen Kontext, etwa einer Straßen- oder Barszenerie, darstellten. Manche kleideten sich zwar in ihren Selbstdarstellungen etwas modischer, manche wiederum eher bürgerlich aber alle schienen Wert auf ein ‚ordentliches‘ Kleidungsbild zu legen. In auffälligem Gegensatz dazu steht das unkonventionelle Auftreten Wollheims in seinem Selbstbildnis. Es stellt sich also die Frage, ob Wollheim mit seiner ungewöhnlichen Kleidung im Dachkammerbild bewusst in eine Rolle schlüpft oder ob gerade diese seinem tatsächlichen Auftreten in der damaligen Zeit entsprochen hat.

Das Düsseldorfer Umfeld um Wollheim wurde 1925 von seinem Malerfreund Arthur Kaufmann (1888-1971), Mitinitiator und -begründer des „Jungen Rheinland“ und zugehörig zum Kreis um Johanna Ey⁹², im Gemälde „Die Zeitgenossen (Das geistige Düsseldorf)“ (Abb.: 73) festgehalten. Dargestellt sind Mitglieder der Künstlergruppen „Das Junge Rheinland“, der „Rheingruppe“ sowie weitere Freunde aus dem Umkreis dieser Vereinigungen.⁹³ Nahezu alle männlichen Figuren sind in Anzug mitsamt Fliege oder Krawatte dargestellt. Gert Wollheim, vorne links sitzend, hingegen sticht in dieser

⁹² Eine Kurzbiografie zu Arthur Kaufmann findet sich z.B. in: Krempel, Ulrich (Hrsg.): Am Anfang: Das Junge Rheinland. Berlin 1985, S. 329.

⁹³ Dargestellt sind in der oberen Reihe von links nach rechts Herbert Eulenberg, Theo Champion, Jankel Adler, Hilde Schewior, auf dem Gemälde Ernst te Peerdt, Arthur Kaufman, Walter Ophey, Otto Dix, Lisbeth Kaufmann und Hans Heinrich Nicolini. In der unteren Reihe, sitzend von links: Gert Wollheim, Johanna Ey, Karl Schwesig und Adalbert Trillhaase. Eigentlich war Adolf Uzarski neben Wollheim stehend dargestellt. Nach einem Streit mit Wollheim hat sich dieser aber geweigert, auf dem Gemälde neben Wollheim abgebildet zu werden. Also übermalte Kaufmann ihn und fügte stattdessen die Schauspielerin Hilde Schewior ein. Vgl. hierzu: Kaufmann, Arthur: Erinnerungen eines Zeitgenossen. In: Kunstmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Avantgarde gestern. Das Junge Rheinland und seine Freunde 1919-1929. Düsseldorf 1970, ohne Seitenangaben.

Hingewiesen sei noch auf eine Weiterentwicklung dieses Gruppenbildmotivs durch Arthur Kaufmann in seinem Werk „Die geistige Emigration“ (Abb. 74, 1939-64). Hier nutzt Kaufmann die Form des Triptychons, um – losgelöst vom lokalen Kontext seines Gemäldes „Zeitgenossen“ – zahlreiche bekannte Persönlichkeiten darzustellen, die während der Hitler-Diktatur in die USA emigrierten. Zu sehen sind unter anderem Albert Einstein, Fritz Lang, Max Wertheimer, George Grosz, Thomas Mann, Oskar Maria Graf oder Kurt Weil. Siehe hierzu: Ermacora, Beate / Bauer, Anja (Hrsg.): Die geistige Emigration: Arthur Kaufmann, Otto Pankok und ihre Künstlernetzwerke. Bielefeld/Leipzig, 2008, oder: Markowitz, Irene: Arthur Kaufmann zum 100. Geburtstag. Düsseldorf 1988, S. 2-5.

Runde auffallend hervor. Er ist mit schwarzer Jacke und Hose dargestellt, die denen im Dachkammerbild ähnlich sind. Einen weiteren Hinweis liefert der Kunstkritiker Paul Westheim, der von der äußeren Erscheinung der Person Wollheim zunächst wenig angetan war. So berichtet er über sein erstes Zusammentreffen mit Gert Wollheim und Otto Pankok in der Galerie von Johanna Ey:

„Ehrlich gestanden, es sah ein bisschen aus wie Schutttabladestätte, Abdeckerei für Kunst. Irgendwo aus dem Kunsthauften ragte ein Tisch empor mit einer Kaffeekanne, halb ausgetrunkenen Tassen, Schnapsgläsern, Häufchen von Zigaretten- oder Tabakpfeifenasche, Pinsel, Tuschefläschchen und wer weiß was noch. ...und zwischen diesen „Plastiken“, am Erdboden hantierend, zwei Kerle, die hinter Alexanderplatz im „Mexiko“ zur Stammkundschaft hätten gehören können. Der eine mit flatterndem Schlips über einem undefinierbaren Röckchen, eingehüllt in einen waldenden roten Bart und eine noch röttere, noch zotteligere Haarmähne. ... In den damaligen turbulenten Zeiten unversehens auf so zwei Gestalten zu stoßen, war nicht gerade angenehm.“⁹⁴

Diese Beschreibung Westheims wird auch durch zeitgenössische Fotografien Wollheims gestützt. Als Beispiel kann hier eine Aufnahme (Abb. 75) aus dem Jahr 1921 genommen werden, die Wollheim, wenn auch bartlos, mit Johanna Ey im Eingang ihrer Galerie „Neue Kunst Frau Ey“ am Düsseldorfer Hindenburgwall zeigt. Wollheim trägt hier einen eigentümlichen dunklen Anzug, dazu eine Kniebundhose und Wickelgamaschen. Eine weitere, undatierte Aufnahme (Abb.: 76) zeigt ebenfalls seinen ausgefallenen und eigenwilligen Kleidungsstil, der sich auch im „Selbstbildnis in der Dachkammer“ widerspiegelt und der im Kontrast zu dem seiner elegant gekleideten Malerkollegen steht. Wollheim, so kann man sehr klar sagen, stellt sich also in seinem Selbstbildnis äußerlich so dar, wie er auch im Düsseldorf dieser Jahre öffentlich in Erscheinung trat. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache, dass er dieses Erscheinungsbild offensichtlich schon bald darauf drastisch änderte. So präsentiert sich Wollheim noch im selben Jahr in seinem „Abschied von Düsseldorf“ als Großbürger mit Frack und Zylinder; und tatsächlich wird er, wie bereits dargestellt, nach seinem Umzug nach Berlin das Leben eines arrivierten Malers der besseren Gesellschaft führen, in welcher er fortan auch verkehren wird.

⁹⁴ Westheim, Paul: Wie ich Wollheim kennenlernte. In: Pariser Tageblatt vom 20.2. 1935, Nr. 435. S. 4. Zitiert nach: Frank, Tanja (Hrsg.): Paul Westheim – Kunstkritik aus dem Exil. Leipzig 1985. S. 251.

6.1.2 Das Selbstbildnis in Wollheims Œuvre

Das Dachkammerbildnis steht am Beginn einer ganzen Reihe teils großformatiger Selbstporträts Wollheims, die ihn teils in Ganz-, teils in Halbfigur zeigen. Im Folgenden sollen einige ausgewählte dieser Porträts betrachtet werden, um eine Einordnung des „Selbstbildnis in der Dachkammer“ in Wollheims Œuvre zu ermöglichen.

Im „Selbstbildnis deklamierend“ (Abb.: 77, 1926) stellt sich der Künstler als Halbfigur dar, die etwa zwei Drittel des Bildraumes einnimmt. In seiner Rechten hält er hier ein Buch, aus dem er, den Betrachter anblickend, diesem offenbar vorträgt. Die linke Hand ist zu einer typisch deklamatorischen Geste halb geöffnet. Gekleidet ist Wollheim mit einer orange-braunen Jacke, unter der er eine weitere gelbliche Jacke mit breitem Kragen trägt, deren untere Knöpfe geöffnet sind. Die rot-orangene Haarmähne des Künstlers ragt nach oben, was durch den Umstand akzentuiert wird, dass das obere Drittel des Bildes lediglich aus dem undefinierten Bildhintergrund besteht. Auffällig ist die dominierende orange-braun-gelbe Farbgebung des Gemäldes, die sich in den Haaren, der Jacke und Unterjacke, aber auch im gegenstandslosen Hintergrund, wiederfindet. Im Kontrast dazu stehen die strahlend weißen Buchseiten, die den Blick somit natürlicherweise auf sich ziehen. Wie im Dachkammerbildnis nimmt Wollheim mit ernstem Gesichtsausdruck Blickkontakt zum Betrachter auf. Hier wie dort verweist nichts auf seinen Malerberuf. Während im früheren Bildnis durch den geheimnisvollen Ort, die Uhrzeit und die Gestik Rätsel aufgegeben werden, scheint das „Selbstbildnis deklamierend“ inhaltlich klarer. Der Künstler scheint mit der letzteren Darstellung auf seine bereits beschriebene Tätigkeit als Autor, Schauspieler oder allgemein auf seine Eigenschaft als großer Freund und Kenner der Literatur hinzuweisen.⁹⁵ In diesem Gemälde scheint Wollheim vor allem die Gestaltung der Farbigkeit und die Reduktion des Bildhintergrundes interessiert zu haben. Gerade hierdurch nimmt Wollheim Bezug auf ein berühmtes Werk der Kunstgeschichte, Velázquez' Darstellung des Hofnarren „Pablo de Valladolid“ (Abb.: 78, 1632-35), das bereits als direktes Vorbild für Wollheims Dachkammerbild diente und auf das in diesem Zusammenhang weiter unten ausführlich ein-

⁹⁵ Das Motiv des Künstlers als Literat ist seit der Renaissance beliebt. So konstatiert Omar Calabrese in seinen Studien zur „Geschichte des Selbstporträts“, dass es laut Alberti zu den „entscheidenden Charakteristika des Künstlers gehörte [...] sich mit der Figur des Intellektuellen, insbesondere des Schriftstellers zu identifizieren.“ Calabrese: Die Geschichte des Selbstporträts. 2006. S. 193. Calabrese verweist auf die literarischen Tätigkeiten etwa von Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, aber auch Albrecht Dürers.

gegangen wird. Im „Selbstbildnis deklamierend“ verfährt Wollheim, was den Hintergrund betrifft, ganz ähnlich dem spanischen Vorbild, in dem übrigens ein schauspielernder Hofnarr deklamierend dargestellt ist. Hier wie dort ist weder ein Raum, noch sind sonstige Bezugspunkte oder Gegenstände angedeutet, welche den Eindruck eines dreidimensionalen Raumes erzeugen könnten. Der Hintergrund besteht aus nuancierten Farbflächen, die lediglich in der linken oberen Ecke ins Dunkel abgleiten.

Einen völlig anderen Charakter besitzt ein weiteres Selbstporträt aus dem selben Jahr: Im „Selbstbildnis als Diogenes (Selbstbildnis als Schwimmeister)“ (Abb.: 79, 1926) stellt sich Wollheim, wie im Dachkammerbild, dem Betrachter als Ganzfigur frontal und breitbeinig gegenüberstehend dar und fixiert diesen mit ernstem, ja grimmigem Gesicht. Bekleidet ist der Künstler hier nur mit einem zerlumften, größeren Tuch, das er sich um die Hüfte gebunden hat. Auffällig ist der nackte, äußerst muskulöse Oberkörper des Dargestellten, der durch die übertriebene und unnatürliche Form der oberen Schultermuskeln (*Musculus deltoideus*) tendenziell karikierende Züge aufweist. Es hat sich eine undatierte Fotografie aus Wollheims Düsseldorfer Zeit erhalten (Abb.: 80), die ihn zwar nicht als Bademeister, immerhin aber doch als Badegast am Düsseldorfer Rheinufer zeigt. Von links nach rechts sind zu sehen: Leni Stein, Gert Wollheim, Karl Schwesig und eine weitere, allerdings unbekannte Frau. Vergleicht man Wollheims Körperstatur der historischen Fotoaufnahme mit der seines „Selbstbildnis als Diogenes“, wird die Überzeichnung der Körperformen in Letzterem noch deutlicher. Wie der Titel des Werkes verrät, schlüpft Wollheim in seinem Selbstbildnis in eine, beziehungsweise in zwei Rollen – die des Diogenes und die eines Bademeisters. Mit Diogenes bezieht sich Wollheim wahrscheinlich auf den berühmtesten Träger dieses Namens, den griechischen Philosophen Diogenes von Sinope (400-323 v. Chr.), der zusammen mit seinem Lehrer Antisthenes als Begründer des Kynismus gilt.⁹⁶ Der der Überlieferung nach in einer Tonne hausende und bettelnde Diogenes wurde immer wieder in der bildenden Kunst dargestellt. Eine der bekanntesten Darstellungen ist die im Fresko „Schule von Athen“, welches Raffael 1510/1511 für die Stanza des Vatikans anfertigte (Diogenes-Detail: Abb. 81). Diogenes ist hier als alter, bärtiger Mann, lediglich mit einer blauen, gepflegt wirkenden Toga bekleidet, dargestellt, der es sich – halb sitzend,

⁹⁶ Zu Diogenes von Sinope siehe: Niehues-Pröbsting: Diogenes von Sinope. In: Volpi, Franco (Hrsg.): Großes Werklexikon der Philosophie. Band 1. Stuttgart 2004. S. 400f.

halb liegend – auf den Stufen bequem gemacht hat und in ein Schriftstück vertieft ist. Der französische Historienmaler Jean-Léon Gérôme wiederum legt in seinem „Diogenes in der Tonne“ (Abb.: 82, 1860) von 1860 Wert auf die ärmliche Lebensweise des Philosophen. Dieser sitzt hier umringt von Hunden in seinem alten Tongefäß und ist nur mit einem zerschissenen, um die Hüfte geknoteten Tuch bekleidet, das dem in der Wollheimschen Darstellung nicht unähnlich ist. Als ein weiteres und letztes Beispiel soll das zwölf Jahre später entstandene Bildnis „Diogenes“ (Abb.: 83, 1882) des britischen Malers John William Waterhouse dienen. Auch hier sitzt der Philosoph mürrisch in seiner mit Stroh ausgelegten Tonne, während er von vorbeiflanierenden Damen begutachtet wird.

Die Doppelbetitelung des Selbstbildnisses von Wollheim als Diogenes und als Schwimmmeister gibt nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Darstellungstradition Rätsel auf. Diogenes als muskelbepackter Athlet? Ein Schwimmmeister mit zerschlissemem Tuch um die Hüfte? Beides passt nicht und es lässt sich weder ein Zusammenhang mit Diogenes und dessen Werk, noch mit dem im Titel erwähnten Schwimmmeister herstellen, sodass davon ausgegangen werden muss, dass es sich bei Betitelung und Gestaltung dieses Selbstbildnisses um eine private, in der historischen Rückschau nicht mehr rekonstruierbare Anspielung handelt. Gestützt wird die These, dass dieses Porträt nicht als öffentliches Werk konzipiert wurde, durch die Tatsache, dass es nach seiner Entstehung nicht ausgestellt wurde oder in den Handel gelangte, sondern sich im Besitz von Wollheims erster Ehefrau Leni Stein befand und zudem mit 57x33 cm im Vergleich zu den anderen erwähnten Selbstbildnissen eher kleinformatig ist.

Im verschollenen „Selbstbildnis, Fritz Stahl gewidmet“ (Abb.: 84, 1928) präsentiert sich der Künstler als Geiger. Zwar verweist die Darstellung durch die an eine Stuhllehne gehängte Palette auf den Malerberuf; dennoch steht, wie im „Selbstbildnis deklamierend“, einmal mehr ein weiteres musikalisches Talent Wollheims im Mittelpunkt. Wollheim galt als hervorragender Geiger und auch Otto Dix stellte Wollheim im selben Jahr in seiner Eigenschaft als Geiger im Mittelteil seines „Großstadt-Triptychons“ (Abb.: 85, 1928) dar. In der Geschichte der Selbstbildnisse taucht das Motiv des Künstlers als Musikant immer wieder auf: Jan Steens „Selbstbildnis als Lautenspieler“ (Abb. 86, 1662-1665) sei ebenso genannt wie Job Berckheydes „Selbstporträt“ (Abb.: 87) aus dem Jahr 1675. In Letzterem stellt sich der Künstler im Gegensatz zu Steen zwar nicht

aktiv musizierend dar, zeigt aber doch griffbereit eine Flöte und Violine, ganz ähnlich wie auch Gerrit Bakhuizen in seinem „Selbstbildnis“ (Abb.: 88, 1745). Was diese Selbstbildnisse untereinander eint und damit gleichzeitig von Wollheims spezifischem Bildnis als Geiger unterscheidet, ist die Kontaktaufnahme mit dem Betrachter. Anders als bei diesen wie auch bei dem genannten „Selbstporträt deklamierend“ und beim Dachkammerbildnis tritt Wollheim hier nicht mit dem Betrachter in Blickkontakt. Mit geschlossenen Augen scheint er in sein Geigenspiel völlig versunken. Auch die Kleidung lässt vermuten, dass es sich nicht um einen Auftritt vor Publikum handelt, und verleiht der Szene einen privaten, fast intimen Charakter. Der Künstler trägt einen legeren Morgenmantel, das Hemd darunter ist weit geöffnet.

Das Gemälde ist dem namhaften Kunstkritiker Fritz Stahl gewidmet. Fritz Stahl war das Pseudonym des 1864 im westpreußischen Rosenberg geborenen Siegfried Lilienthal, der neben seiner Tätigkeit für das Berliner Tageblatt, dessen Redaktionsmitglied er 30 Jahre lang war, für verschiedene Kunst- und Kulturzeitschriften, etwa Westermanns Monatshefte oder die Berliner Architekturwelt, schrieb. Stahl verfasste ebenso mehrere Städte-Monografien sowie sein bekanntestes, in vielen Auflagen erschienenenes Buch „Weg zur Kunst“ im Jahr 1927.⁹⁷ Immer wieder hatte Fritz Stahl auch Gert Wollheims Werk wohlwollend und ausführlich besprochen. So bezeichnete er ihn nach seinem Umzug von Düsseldorf nach Berlin z.B. als „*Maltalent von großem Format*“ oder „*großen Künstler*“⁹⁸ und würdigte dessen „*Unerschöpflichkeit der Phantasie*.“⁹⁹ Der konkrete Anlass für das Gemälde und dessen Widmung dürfte der frühe Tod des Kritikers gewesen sein. Er starb am 9. August 1928 im Alter von nur 64 Jahren. Wollheims Geigenspiel ist somit als ein Requiem für Fritz Stahl zu lesen, als ein letzter Gruß an seinen Förderer.

Zwei Jahre nach dem Selbstbildnis als Musiker präsentiert sich Wollheim 1930 im verschollenen „Selbstporträt mit Mantel und Schal“ (Abb.: 89, 1930) mondän in einem eleganten dunklen Mantel mit breitem Pelzkragen, zu dem er einen hellen Schal trägt. Vor neutralem Hintergrund steht er seitlich zum Betrachter und blickt diesen mit erns-

⁹⁷ Zu Leben und Werk Fritz Stahls bzw. Siegfried Lilienthals siehe: Heuer, Renate (Hrsg.): Lexikon deutsch-jüdischer Autoren. München 2008. Band 16, S. 56-59.

⁹⁸ Stahl, Fritz: Die Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste. In: Berliner Tageblatt. Mai 1925. Zitiert nach: Senator für Wissenschaft und Kunst Berlin (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Malerei, Grafik, Plastik. (Ausst.) Berlin 1971. S. 38.

⁹⁹ Stahl, Fritz Stahl: Wollheim. In: Berliner Tageblatt vom 25.10.1927.

tem Gesicht an. Dabei wirkt er älter und müder als in den bisherigen Selbstdarstellungen.

Das „Selbstporträt im Korbstuhl“ (Abb.: 90, 1931) schließlich ist eines der seltenen Werke Wollheims, in denen er sich ausdrücklich in seiner Funktion als Maler zeigt. Er sitzt in einem Korbstuhl vor einer kleineren leeren Leinwand auf einer Staffelei. Mit ernstem, eher sorgenvollem Gesicht blickt er zum Betrachter, der sich seitlich, leicht hinter dem Künstler befindet. Ganz ähnlich zeigt sich der kurfürstlich sächsische Hofmaler Anton Graff – bedeutendster Porträtist seiner Zeit – in seinem bekannten „Selbstbildnis mit 58 Jahren“ (Abb.: 91, 1794/95). Er sitzt ebenfalls vor einer leeren Leinwand, hält eine Vielzahl von Pinseln in der Hand und blickt über die rechte Schulter zum Betrachter. Allerdings tut er dies – im Gegensatz zu Wollheim - mit einem selbstbewussten, freundlich herausfordernden Blick. William Hogarth wiederum stellt sich in seinem „Selbstporträt“ (Abb.: 92, 1758) zwar auch auf einem Stuhl sitzend vor einer Leinwand dar, diese ist jedoch nicht wie bei Graff und Wollheim leer, sondern zeigt bereits erste Malergebnisse. So präsentiert sich Hogarth überaus konzentriert bei der Arbeit und würdigt den Betrachter keines Blickes.

Im Vergleich zu seinen eigenen vorangegangenen Selbstporträts fällt bei Wollheims „Selbstbildnis im Korbstuhl“ besonders auf, dass sich der Künstler nun im Alter von 37 Jahren als zerbrechlich, klein und schwächling darstellt. In den Jahren zuvor hatte er sich stets selbstbewusst und im Dachkammerbildnis, unterstützt durch die Untersicht, geradezu dominierend inszeniert. Im „Selbstbildnis als Diogenes“ zuvor als muskelbepackter Athlet, im „Selbstbildnis deklamierend“ als selbstbewusster Rezitator, scheint der Künstler hier rat- und kraftlos in seinem Korbstuhl geradewegs zu versinken. Möglicherweise werfen in dieser Darstellungsänderung bereits die Ereignisse der kommenden Jahre ihre Schatten voraus. Das „Selbstporträt im Korbstuhl“ ist das letzte Selbstbildnis Wollheims vor seiner Flucht aus Deutschland im Frühjahr 1933. In den beiden Jahren vor seinem Weggang aus Berlin schuf der Künstler deutlich weniger Werke als zuvor. Für das Jahr 1931 zählt sein Werkverzeichnis nur sieben Positionen, im Jahr 1932 fünfzehn. In den Jahren davor waren es bis zu 40 Gemälde pro Jahr.¹⁰⁰

Obwohl nur sieben Jahre zwischen dem „Selbstbildnis in der Dachkammer“ als Auftakt der vorgestellten Selbstporträt-Reihe und dem „Selbstporträt im Korbstuhl“ als deren

¹⁰⁰ Werkverzeichnis der Gemälde, in: von Wiese: Wollheim. 1993. S. 261-357.

Endpunkt liegen, lässt sich doch eine erhebliche Entwicklung vom jugendlich wirkenden, den Betrachter mit seinem selbstbewussten Auftreten herausfordernden Mann über mehrere Stufen hin zu einem ängstlich, kraftlos und alt wirkenden Maler erkennen. Die Ausdruckskraft des Dachkammerbildes konnte – oder wollte – Wollheim jedenfalls in keinem seiner späteren Selbstbildnisse wiederholen.

Wie gezeigt wurde, weist das „Selbstbildnis in der Dachkammer“ zahlreiche Elemente auf, die typisch für Selbstporträts von Künstlern der Neuen Sachlichkeit sind: die starke Frontalität der Figur und deren Heranrücken an den vorderen Bildrand ebenso wie das ernste Fixieren des Betrachters. In seinem geheimnisvollen Charakter, der sich aus der eigentümlichen Mimik, der Gestik, der Kleidung, aus dem Ort und der Tageszeit, aber nicht zuletzt auch aus der originellen Perspektive ergibt, welche die Hängung des Gemäldes und die daraus resultierende Wirkung auf den Betrachter berücksichtigt, unterscheidet sich Wollheims Dachkammerbildnis aber auch erheblich von diesen.

6.2 Die Dachkammer als Kulisse

Gert Wollheim maß dem Ort der Dachkammer, in den er sein Selbstbildnis setzt, immerhin so viel Bedeutung zu, dass er diesen explizit im Titel angab. Und auch ganz allgemein avancierte die Dachkammer in der Zeit um die zwanziger Jahre gerade in der Neuen Sachlichkeit zu einer beliebten Szenerie. Sergiusz Michalski nennt sie in seinem Standardwerk zur Neuen Sachlichkeit eines derer „*Schlüsselmotive[...]. Das Motiv fungiert*“, so Michalski weiter, „*als vielleicht allzu offensichtliche Metapher der den Menschen umgebenden Sachzwänge.*“¹⁰¹ Buderer sieht in dem Motiv „*das Zeichen für einen gesellschaftlich ausgegrenzten Bereich, der keine Bequemlichkeit zulässt, sondern kritische Haltung erzeugt.*“¹⁰² Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Werke von Grete Jürgens, August Heitmüller, Josef Wedewer, Ernst Thoms und Otto Dix, auf die im Einzelnen noch einzugehen sein wird und die zum großen Teil zeitlich nach Wollheims Dachkammerbild entstanden sind.

Dennoch war die Dachkammer als Motiv weder eine Erfindung Gert Wollheims noch der Neuen Sachlichkeit insgesamt, sondern lässt sich vielmehr, gerade auch im spezifi-

¹⁰¹ Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Köln 1992, S. 136 f.

¹⁰² Buderer/Fath: Neue Sachlichkeit. 1994, S. 186.

schen Zusammenhang von Künstlerdarstellungen, bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen. So stellt William Hogarth 1736 seinen „Distressed Poet“ (Abb.: 93) in einer karg möblierten Dachkammer dar, die als Arbeitsplatz, Schlaf- und Wohnstube des Dichters und seiner Frau fungiert. Ganz ähnlich illustriert William Turner die prekären Arbeits- und Lebensbedingungen des Schriftstellers in „The Garretter’s Petition“ (Abb.: 94) im Jahr 1809. In einer schmucklosen, dunklen und nur von einer kleinen Lichtquelle am Schreibtisch dürftig erhellten Dachkammer ist der Poet hier ganz in seine Arbeit versunken. Wie bereits in Hogarths Werk zeugen zahlreiche zerknüllte Papierstücke am Boden von den Anstrengungen des Künstlers. Eines der heute berühmtesten Künstler-Dachkammer-Darstellungen ist Carl Spitzwegs „Der arme Poet“ (Abb.: 95) aus dem Jahr 1839. Noch drastischer als in den bereits erwähnten Werken wird hier die finanzielle Notlage des Poeten sinnfällig gemacht. In zerschlissener Kleidung liegt der nicht mehr junge Dichter auf einer Matratze auf dem Boden. Ein Bett oder einen Schreibtisch gibt es nicht, ein kaputter Regenschirm soll vor vom defekten Dach tropfendem Wasser schützen. Wenige Jahre später folgte Honoré Daumiers Holzstich „Der Dichter in der Mansarde“ (1842, Abb.: 96), der ebenfalls einen im Bett schreibenden Poeten in einer heruntergekommenen Dachkammer zeigt. Alle diese bisherigen Beispiele zeigen den Typus des Poeten in ärmlicher Umgebung, der am Rande der Gesellschaft steht und von seiner Kunst mehr schlecht als recht leben kann. Hier wird der Poet aber auch stets bei seiner Arbeit gezeigt, ja meist sogar regelrecht als in die Arbeit vertieft.

Doch beschränkte sich das Motiv der Dachkammer nicht auf die Darstellung armer Poeten. Ein Beispiel für das Selbstbildnis eines bildenden Künstlers in einer Dachkammer lieferte 1807 der Italiener Tommaso Minardi. Der damals erst zwanzigjährige Maler stellt sich in seinem „Selbstbildnis des Künstlers in seiner Dachkammer“ (Abb.: 97) in einem Raum dar, der ihm offensichtlich sowohl als Atelier als auch als Wohnraum gedient hat. Er selbst sitzt, eher als Randfigur, auf einer am Boden liegenden Matratze und blickt in Richtung Betrachter. Im Raum, der weit weniger karg und heruntergekommen wirkt als in den zuvor erwähnten Poeten-Bildern, sind ein Bett, ein Schreibtisch, auf dem sich Bücher stapeln, ein Bücherregal sowie eine Waschschüssel und mehrere Flaschen und Gläser zu sehen. Der Künstler umgibt sich mit einem Menschen-

schädel und dem eines Pferdes. Zirkel, Malstock und Palette erinnern zudem an den Beruf des Dargestellten.

Im Gegensatz zu all diesen früheren Werken verzichtet Wollheim in seinem „Selbstbildnis in der Dachkammer“ völlig auf Attribute, die auf seinen Status als Künstler hinweisen könnten. Ebenso wird die Dachkammer weder als Atelier noch als ärmlicher Wohnraum kenntlich gemacht. Anders als in den anderen Werken symbolisiert die Kulisse der Dachkammer bei Wollheim also nicht die soziale Randlage des Künstlertypus, noch wird sie zum Schauplatz einer Art Weiterentwicklung des Atelierbildes wie bei Minardi. Die Dachkammer in Wollheims Selbstbildnis wird durch nichts als ständiger Aufenthalts- oder Arbeitsort des Künstlers ausgewiesen, was die Szenerie umso geheimnisvoller macht.

Auf eine ähnliche Weise nutzt die hannoversche Künstlerin Grethe Jürgens die Dachkammer als Kulisse für ihr „Selbstbildnis“ (Abb.: 98, 1928), das vier Jahre nach Wollheims Werk entstanden ist. Wie Wollheim verzichtet Jürgens darin auf jegliche Requisiten, die ihren Berufsstand erkennen ließen, und wie dieser lässt auch sie den Betrachter darüber im Unklaren, wofür die Dachkammer genutzt wird bzw. warum sie sich gerade dort aufhält. Die Künstlerin fixiert in ihrem als Brustbild angelegten Selbstporträt mit ernstem Gesicht und festem Blick ihr Gegenüber. Als ‚Beigaben‘ stehen vor der Künstlerin zwei Tulpen in einer Vase, schräg hinter ihr hängt ein Lampenschirm mit leuchtender Glühbirne von der Decke.¹⁰³ Vom Dachraum selbst ist neben der geöffneten Bodenluke ein Holzgebälk und daneben ein geöffnetes Dachflächenfenster zu sehen, durch das hindurch ein Teil eines gegenüber liegenden Hauses sichtbar wird. Wie bei Wollheim gibt das geöffnete Dachfenster auch einen Hinweis auf die Tageszeit: Grethe Jürgens malt sich, obwohl es draußen taghell ist, in der dunklen Dachkammer mit elektrischer Beleuchtung. Wollheim hingegen präsentiert sich geheimnisvoll zu mitternächtlicher Stunde in einer dunklen Dachkammer.

¹⁰³ Diese Attribute deutet Hans-Jürgen Buderer eindeutig sexuell. Er sieht die „Tulpe als Zeichen der Vagina und die Lampe als Phallus.“ (Buderer/Fath: Neue Sachlichkeit. 1994. S. 186.). Adam C. Oellers sieht die Tulpen „wie zum Trost“ ranken. (Oellers: Ikonographische Untersuchungen. 1983. S. 91.) Heike Scholz hingegen sieht in diesen Blumen wiederum „eher einen trostlosen denn einen freudigen Anblick“. (Scholz, Heike: Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens - eine Künstlerin der zwanziger Jahre in Hannover. Köln 1999, S. 141.)

Der westfälische Maler Josef Wedewer¹⁰⁴ positioniert sich in seinem verschollenen „Selbstbildnis in der Dachkammer“ (Abb.: 99, 1926) ähnlich wie Jürgens als Brustbild am vorderen rechten Bildrand. Er hat die Arme mit auffällig gerade ausgestreckten Fingern vor dem Oberkörper verschränkt auf einem Tisch aufgestützt, wobei er in der Rechten eine Zigarette hält. Elegant mit Anzug, Krawatte und Einstecktuch gekleidet, blickt auch er, wie Wollheim und Jürgens, den Betrachter mit ernster Miene an.¹⁰⁵ Die bis auf ein Herz-Jesu-Täfelchen schmucklose Dachkammer ist im Gegensatz zu Wollheim und Jürgens eindeutig als Wohn- bzw. Schlafraum ausgezeichnet. Neben dem akkurat gemachtem Bett ist lediglich eine Nachtkommode zu sehen. Auch hier ist das Dachfenster geöffnet und lässt Tageslicht herein.

Gerade in Grethe Jürgens Umfeld, dem hannoverschen Kreis, wurde in diesen Jahren die Dachkammer zur beliebten Kulisse beziehungsweise zum beliebten Motiv. Als frühe Beispiele seien stellvertretend Gerta Overbecks Aquarell „In der Dachkammer“ (Abb.: 101, 1921) oder Erich Wegners „Dachstubenmord“ (Abb.: 102, 1920) genannt. Die Besonderheit am „Dachstubenmord“ des bis heute leider kaum erforschten Wegener liegt darin, dass er die Kulisse der Dachkammer nicht für ein Selbstporträt (wie Wollheim oder Jürgens) oder das Porträt einer einzelnen Person (wie Overbeck) gebraucht, sondern für die szenische Darstellung eines grausamen Gewaltverbrechens, das der Künstler in diesen Jahren übrigens dutzendfach bildlich festhielt.¹⁰⁶

Konventioneller und damit eher der Tradition des Atelierbildes auf positive Weise verpflichtet stellt sich der ebenfalls zum hannoverschen Kreis gehörende, wenn auch eine Generation ältere August Heitmüller in seinem „Selbstbildnis im Atelier“ (Abb.: 103, 1933) dar. Im weißen Malerkittel, unter dem er einen Anzug trägt, sitzt Heitmüller mit dem Malstift in der Hand vor der leeren Leinwand. In den Sessel zurückgelehnt, stützt er den Kopf grübelnd in die rechte Hand und blickt zum Betrachter herüber, wobei er diesem weniger frontal als Wollheim, Jürgens oder Wedewer zugewandt ist und ihn auch weniger eindringlich ansieht. Ebenso ist der Dargestellte, im Gegensatz zu den

¹⁰⁴ Zum Neusachlichen Werk des bislang eher wenig beachteten Wedewer siehe: Oellers, Adam C.: Perspektivwechsel – neue Orientierungsversuche in einer komplexen Wirklichkeit. In: Romain, Lothar (Hrsg.): Josef Wedewer 1896-1979. Leverkusen 1997. S. 9-15.

¹⁰⁵ Es hat sich eine undatierte Fotografie Wedewers erhalten, in der er in ganz ähnlicher Pose – ebenfalls sehr elegant gekleidet und in der Rechten eine Zigarette haltend – den Betrachter fixiert. (Abb. 100)

¹⁰⁶ Siehe hierzu: Hoffmann-Curtius, Kathrin: Wegners Mordbilder. In: Krempel, Ulrich (Hrsg.): Neue Sachlichkeit in Hannover. Hannover 2002. S. 49-51.

anderen Beispielen, nicht direkt am vorderen Bildrand platziert, wodurch die Szene einen natürlicheren, etwas weniger inszenierten Charakter erhält. Es wirkt, als hätte man den Maler nur flüchtig beim Nachdenken beispielsweise über ein neues Motiv gestört.

Eine Sonderstellung nicht nur bei den hannoverschen, sondern bei allen in diesem Kapitel erwähnten Dachbodenbildern nimmt Ernst Thoms bekannter „Dachboden“ (Abb.: 104) aus dem Jahr 1926 ein. Anders als alle bislang erwähnten Exemplare von Dachbodendarstellungen präsentiert Thom das Motiv vollständig menschenleer. Doch obwohl keine Personen dargestellt sind, erscheint der Raum doch nicht verlassen oder verwahrlost: Die Fenster wurden geöffnet, ein scheinbar intaktes Fahrrad wurde abgestellt, einzelne Wäschestücke hängen an der Leine und der Dielenboden macht einen gepflegten Eindruck, wenn auch die zahlreichen abgestellten, teils umgefallenen Flaschen im Widerspruch zur sonstigen Aufgeräumtheit der Kulisse stehen. Trotz der scheinbaren Klarheit des Dargestellten wohnt dem Bild etwas Rätselhaftes inne, das Sergiusz Michalski sehr schön als „*vage Andeutung eines Geheimnisses*“¹⁰⁷ benennt.

Auch Wollheims Malerkollege aus Düsseldorfer Tagen, Otto Dix, schuf zwei Porträts, die eine Dachkammer als Kulisse nutzen. Im frühen Werk „Alter Arbeiter in der Dachkammer“ (Abb.: 105, 1920) ist das Modell, wie später bei Jürgens und Wedewer, als Brustbild an den vorderen Bildrand gerückt und visiert, wie in allen bisherigen Beispielen auch, den Betrachter mit ernstem Blick an. Der dargestellte Arbeiter hat die Unterarme auf einer Tischplatte abgelegt, die parallel zur unteren Bildkante verläuft. Der schmucklose Raum, in den das Modell platziert wurde, ist deutlich erkennbar. Als Mobiliar ist lediglich ein einzelner Stuhl zu sehen. Nichts macht den Raum jedoch als die im Titel des Werkes genannte Dachkammer identifizierbar. Dargestellt ist ein sehr hoher Raum ohne Schrägen, links ist eine normale Zimmertüre abgebildet, rechts ein sehr hohes Fenster in der Wandfläche, durch das ein Schornstein zu sehen ist. Die typischen Merkmale einer Dachkammer – räumliche Enge, schräge Wände, Dachflächenfenster und eine Bodenluke – fehlen in Dix' Arbeiterbildnis völlig. Lediglich eine seltsame Balkenkonstruktion fällt auf, die knapp neben der Mittelachse hinter dem Kopf des

¹⁰⁷ Michalski: Neue Sachlichkeit. 1992. S. 137.

Dargestellten sichtbar wird. Diese Konstruktion ist aber weder für Dachkammern typisch noch überhaupt unter statischen Gesichtspunkten sinnvoll.¹⁰⁸

Eines der bekanntesten Porträts von Otto Dix ist das „Bildnis des Dichters Ivar von Lücken“ (Abb.: 106) aus dem Jahr 1926.¹⁰⁹ Dix malt hier den besagten Poeten als Ganzfigur in einer schmucklosen Dachkammer, wobei er als einziges Stück Interieur einen Stuhl platziert, auf dem in einer zur Vase umfunktionierten Flasche zwei gelbe Rosen stehen. Abermals blickt das Modell mit ernstem Gesichtsausdruck zum Betrachter. Der Raum, durch den Titel und die Wandschräge immerhin eindeutig als Dachkammer ausgewiesen, ist dennoch nicht in seiner weiteren spezifischen Funktion – etwa als Atelier oder Wohnraum – im Bild definiert. Das übergroße Panoramafenster, das den Blick auf interessante Architektur und Himmelserscheinungen freigibt, spricht aber eher gegen die Darstellung einer gewöhnlichen Dachkammer, wie sie etwa im Werk von Thoms und Jürgens zu sehen ist.

Die aufgeführten Beispiele haben gezeigt, dass die Dachkammer als Kulisse unterschiedliche Funktionen erfüllen kann. Bei den zunächst aufgeführten, frühen Dichterbildnissen wurde durch die Dachkammerszenarie vor allem die soziale Randlage des Künstlers unterstrichen. In den zahlreichen Werken der Neuen Sachlichkeit wurde das Motiv der Dachkammer indessen dann vielschichtiger verwendet. Wedewers Raum beispielsweise ist zwar ein einfacher, aber nicht unbedingt ärmlicher oder heruntergekommener Wohnraum. Da der Künstler sich darin akkurat mit Anzug und Krawatte präsentiert, verliert die Dachkammer hier ihren symbolischen Status hinsichtlich der sozialen Randständigkeit des Künstlers. Bei Heitmüller, wie auch bei Dix' Bildnis des Ivar von Lücken, ist die Dachkammer eher ein neutraler Raum, der seinen Charakter erst von den dargestellten Personen her empfängt. Durch die seriöse, fast professorale Erscheinung Heitmüllers hat auch seine Umgebung nichts Ärmliches oder Entlegenes. Der bemitleidenswerte Charakter des Dichters in Dix' Bildnis ergibt sich ebenfalls nicht aus der Dachkammerszenarie selbst, sondern aus der Darstellung des Dichters in zerschlissener Kleidung in Kombination mit dessen kraftlosem, ja resigniertem Auftre-

¹⁰⁸ Für diese Beurteilung sei Architektin Dipl.-Ing. (FH) Alexandra Berger gedankt.

¹⁰⁹ Auf den engen Zusammenhang zwischen diesem Werk und Wollheims zwei Jahre zuvor entstandenen „Selbstbildnis in der Dachkammer“ wird ausführlich im Kapitel 8.2.1 „Wollheim und Otto Dix - Dachkammerbildnisse“ in der vorliegenden Arbeit eingegangen. An dieser Stelle soll nur die mögliche Funktion des Dachkammer-Motivs interessieren.

ten. Ein weiterer Funktionsaspekt des Dachhammer-Motivs in diesen Jahren ist dessen Wirkungsfähigkeit als geheimnisvoller, magischer Ort, der vieles im Unklaren lässt und Fragen aufwirft. Als Beispiele hierfür wurden die Gemälde von Thoms, Jürgens und vor allem jenes von Gert Wollheim aufgeführt.

Durch den Vergleich mit den hier herangezogenen Dachkammerbildnissen wurden einige Besonderheiten an Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“ ersichtlich. Wollheim deutet den im Titel genannten Ort malerisch eher an, als dass er ihn detailgetreu wiedergibt. Einige vage Wandkanten und ein geöffnetes, eher schemenhaft dargestelltes Dachfenster genügen Wollheim. Vergleicht man dies mit der Art, wie etwa Grethe Jürgens die Mechanik und die Drahtbewährung des Dachflächenfensters, oder wie Thoms die Maserung der Holzdielen dargestellt hat, so lässt sich daraus ansatzweise schließen, dass Wollheim nicht eine bestimmte Dachkammer darstellen wollte. Vielmehr scheint es ihm um die Vermittlung und Herausarbeitung einer besonderen Stimmung beim Betreten dieses dunklen Ortes bei Nacht gegangen zu sein. Auffällig war bei mehreren Bildnissen (Jürgens, Wedewer und Dix' „Arbeiterbildnis“) das frontale Platzieren des Modells als Brustbild direkt an der vorderen Bildkante: So legen Dix' Arbeiter und Wedewer ihre Arme regelrecht auf der unteren Bildkante ab. Ebenso ist bei den meisten Beispielen der Blick der Dargestellten in überwiegend ernster Weise direkt auf den Betrachter gerichtet. Auch Wollheim tritt in seinem Dachkammerbildnis dem Betrachter an der vorderen Bildkante stehend entgegen und blickt diesen direkt an. Durch die lebensgroße Darstellung des Ganzkörpers, das breitbeinige Stehen auf der unteren Bildkante in Kombination mit der Untersicht wirkt Wollheims Darstellung monumental, so als stünde er tatsächlich am Eingang zum dunklen Dachboden und der Betrachter befände sich auf der Treppe dorthin und blickte hinauf. Durch die reduzierte Darstellung der Kammer und den Verzicht auf die Wiedergabe weiterer Gegenstände bleibt die Funktion der Kammer in Wollheims Bild völlig unklar. Handelt es sich um ein Atelier wie bei Heitmüller, ein Schlafzimmer wie bei Wedewer, einen für den Künstler ‚funktionslosen‘, normalen Dachboden wie bei Thoms? Dient er als Rückzugsort oder als Versteck? Gerade diese unbestimmte Umsetzung des Dachkammer-Motivs macht den großen Reiz an Wollheims Werk aus und unterstreicht dessen geheimnisvolle Stimmung.

6.3 Das Selbstbildnis als Zitat

Nach eigenen Angaben wurde Wollheim zu seinem Selbstporträt durch Velázquez' berühmte Darstellung des Hofnarren „Pablo de Valladolid“ (213,3x125cm, 1632-35) (Abb. 107) angeregt¹¹⁰, die bereits 1865 Edouard Manet zu dem Bild „Der Tragöde“ (187,2x108, 1cm, 1865) (Abb. 108) inspirierte. Wie in dieser Arbeit noch an anderen Stellen zu zeigen sein wird, nutzte Wollheim Zitate oder Formanleihen aus der Kunstgeschichte weniger als bloßes formales oder kompositorisches Element, sondern er beabsichtigte stets auch eine inhaltliche, sich aus der besonderen Manier des Zitierens ergebende Mehraussage. Im Folgenden sollen nun Aspekte dieses implizierten Zitats von Velázquez' Werk untersucht werden.

Velázquez, bereits seit 1623 als einer der vier offiziellen Hofmaler im Dienste des spanischen Königs Philipps IV., konnte innerhalb weniger Jahre seine künstlerische Vormachtstellung bei Hofe ausbauen. Neben seiner Tätigkeit als Hofmaler bekleidete er weitere Ämter am Hof des Königs, die ihm ein sicheres Auskommen und zahlreiche Privilegien sicherten.¹¹¹ Das Porträt des Hofnarren „Pablo de Valladolid“ steht in einer Reihe großformatiger Bildnisse, die Velázquez für die Ausstattung der Torre de la Parada in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts fertigte. Der Torre de la Parada war ein königliches Jagdhaus außerhalb von Madrid, das Philipp IV. in diesen Jahren sehr aufwendig umbauen lies.

Im benannten Porträt steht der Dargestellte lebensgroß¹¹² als Ganzfigur breitbeinig vor dem Betrachter. Bis auf einen weißen Kragen ganz in Schwarz gekleidet, hält der Hofnarr mit seiner linken Hand den eng um seinen Körper geschlungenen Mantel, während seine rechte Hand zu einer deklamierenden Pose nach unten in den Raum hineingeht. Martin Warnke beschreibt diese Geste als „*ausgreifende Rhetorenpose [...], fast wie ein frontal gesehener Sämann.*“¹¹³ Die Besonderheit des Gemäldes ergibt sich vor allem aus der ungewöhnlichen Behandlung des den Hofnarren umgebenden Raumes, der weitestgehend undefiniert bleibt. In diesem Sinne betont der renommierte amerikanische Kunsthistoriker und Velázquez-Kenner Jonathan Brown die herausragende Stel-

¹¹⁰ von Rohr, Alheidis (Bearb.): Gert H. Wollheim, 1971, S.76, dort auch: „Die Untersicht und perspektivische Verkürzung erzielte Wollheim durch einen Spiegel, den er schräg auf dem Boden aufgestellt hatte.“

¹¹¹ Siehe hierzu z.B.: Spinosa, Nicola: Velázquez. Frankfurt 1979. S. 7.

¹¹² Die dargestellte Figur ist ca. 160 cm groß

¹¹³ Warnke, Martin: Velázquez - Form und Reform. Köln 2005. S. 90.

lung dieses Werks sowohl im Œuvre des Künstlers als auch für die Entwicklung der Malerei insgesamt: *„Lange als eines der originellsten und kühnsten Werke des Künstlers gefeiert, formuliert Pablo de Valladolid ein neues Postulat der Malerei. Das grundsätzlich Neue ist die radikale Ablehnung einer mit Hilfe der Linearperspektive erreichten Tiefenillusion.“*¹¹⁴ Tatsächlich ist bei Velázquez zwar kein klar definierter Raum dargestellt, in dem das Modell steht. Eine, wenn auch verminderte, Tiefenillusion wird dennoch einerseits durch die unterschiedlichen Helligkeitswerte des Hintergrundes, vor allem unten links und oben rechts, erzeugt; andererseits wird die Dreidimensionalität des Raumes durch die Schattendarstellungen der Beine angedeutet. Diese Schatten vermitteln durchaus den Eindruck, dass das Modell nicht im leeren Raum schwebt sondern auf einem festen Untergrund steht. Das Verdienst von Velázquez Arbeit ist also weniger der rigoroser Verzicht auf Verräumlichung, sondern gerade die Aufrechterhaltung derselben bei weitestgehend möglichen Reduktion der dafür nötigen künstlerischen Mittel.

Vergleicht man nun Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“ mit dem von ihm zitierten Narrenporträt des Velázquez, so fällt auf, dass auch Wollheim sich selbst nahezu lebensgroß dargestellt hat. Zwar ist sein Bildformat kleiner als das der spanischen Vorlage (169 x 92 cm zu 213,5 x 125cm), doch füllt seine Figur fast den kompletten Bildraum. Die Figur Wollheims steht mit beiden Beinen auf dem unteren Bildrand und es bleiben nur wenige Zentimeter zwischen seinem Kopf und dem oberen Bildrand. Während der „Pablo de Valladolid“ leicht schräg steht und sein rechtes Bein leicht nach hinten versetzt, steht Wollheim dem Betrachter direkt und frontal gegenüber. Die schwungvolle Geste des rechten Armes in Velázquez' Werk ist bei Wollheim stark zurückgenommen: Der Arm ist eng am Körper gehalten, während lediglich die Hand in auffälliger Weise mit abgespreiztem Daumen und Zeigefinger angehoben ist. Die linke Hand, bei Velázquez den Mantel haltend, ist bei Wollheim seltsam vor die linke Hüfte gehoben. Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind dabei abgespreizt, als wollten sie irgendein Zeichen geben. Durch die starke Untersicht, die Frontalität und die den Bildraum fast völlig ausfüllende Figur wirkt in Wollheims Selbstbildnis die Figur wesentlich dominanter und weit weniger distanziert als die von ihm zitierte Vorlage. Der im Titel markierte Ort und die durch den dargestellten Mond angedeutete Tageszeit –

¹¹⁴ Brown, Jonathan: Velázquez - Maler und Höfling. München 1988. S. 101.

nachts in einer dunklen Dachkammer – lassen die Szenerie Wollheim sehr viel geheimnisvoller, wenn nicht gar bedrohlicher wirken als die im Narrenbild des Velázquez. Unterstrichen wird das Geheimnisvolle durch die im Vergleich zu Velázquez stark zurückgenommene Geste des rechten Armes, wodurch der zugehörigen Stellung der Hand, welche durch einen helleren Farbauftrag zusätzlich akzentuiert ist, eine warnende, Einhalt gebietende Bedeutung verliehen wird.

Das bereits erwähnte besondere Merkmal von Velázquez' Darstellung des „Pablo de Valladolid“, die Andeutung des Bildraums mit minimalsten Mitteln, übernimmt Wollheim gerade nicht. Er definiert den umgebenden Raum deutlich, wenngleich auch immer noch zurückhaltend, etwa durch die Andeutung von Wandkanten und das geöffnete Dachfenster. Es war also offensichtlich nicht dieser markante Aspekt an Velázquez' Werk, der Wollheim zum Zitat veranlasste. Möglicherweise lag der Grund im Darstellungsgegenstand, im Modell Pablo de Valladolid, welcher gemeinhin in der Literatur als Spaßmacher oder Hofnarr identifiziert wird.

Was konnte Wollheim über dieses Gemälde im Allgemeinen und über das Modell im Speziellen gewusst haben? Während sich im 19. Jahrhundert das Interesse an Velázquez und spanischer Kunst sehr in Grenzen hielt und, was diesen Zeitraum betrifft, eigentlich nur Carl Justis Standardwerk aus dem Jahre 1888 genannt werden kann, gab es im zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts bis zur Entstehung von Wollheims Werk eine ganze Reihe von Veröffentlichungen zu Velázquez in Deutschland.¹¹⁵ Justi selbst ging bereits in seinem mehrfach neu aufgelegten Werk, im Kapitel „Die lustigen Personen“¹¹⁶, ausführlich auf das Narrenwesen am spanischen Hof zur Zeit Velázquez' ein. Diese zur Unterhaltung des Hofes anwesenden Personen waren in drei Gruppen eingeteilt: Erstens die sogenannten „Naturspiele“, also Menschen mit auffälligen körperlichen Anomalitäten. Dieser Gruppe gehörten hauptsächlich Kleinwüchsige an, die auch als Spielgefährten für die Kinder des Hofes dienten. Zweitens gab es eine Reihe geistig behinderter Menschen, die Justi „Idioten“ nennt und deren Anwesenheit bei

¹¹⁵ Justi, Carl: Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Bonn 1888, neu aufgelegt z.B. 1903 oder 1922/23. Oder: Mayer, August Liebmann: Diego Velazquez. Berlin 1924. Oder: Kehrer, Hugo: Velazquez. München 1919. Oder: Fäh, Adolf: Velazquez. München 1916. Oder: Velázquez, Diego: Velázquez: des Meisters Gemälde in 256 Abbildungen. München 1913.

¹¹⁶ Justi: Velazquez, 1903. S. 563-574. Die Seitenzahlen beziehen sich auf den ungekürzten Nachdruck von 1985 durch den Borowsky Verlag, München, der zweiten, von Justi selbst durchgearbeiteten Auflage.

Hofe aufgrund ihrer Unbedarftheit immer wieder zu – jedenfalls für die Hofgesellschaft – komischen Situationen führen sollten. Die dritte Gruppe dieses Narrenwesens waren die sogenannten „Truhanes“, zu denen auch Pablo de Valladolid zählte. Dies waren die sogenannten „normal ja stattlich gebildete Männer“¹¹⁷, die als schauspielernde Komödianten für die aktive Unterhaltung der Hofgesellschaft zuständig waren. Pablo de Valladolid galt am Hofe des Königs als eine Art ‚Maitre de plaisir‘. Er soll als einer der besten Komödianten seiner Zeit gegolten haben.¹¹⁸ Wollheim zitiert, so lässt sich vor dem Hintergrund dieser historischen Details festhalten, in seinem Selbstbildnis also die Darstellung eines gebildeten, den Umständen entsprechend erfolgreichen, schauspielernden Komödianten, dessen Aufgabe es war, die spanische Hofgesellschaft zu unterhalten.

Bei der Annäherung an Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“ unter dem Aspekt des Zitats darf ein zweites berühmtes und bereits genanntes Gemälde nicht außer Acht gelassen werden, das ebenfalls das Bildnis „Pablo de Valladolid“ des Velázquez zitiert und das Wollheim sicher kannte¹¹⁹: Eduard Manets „Der Tragöde“ aus dem Jahr 1865. Wie Velázquez Narr ist Manets „Tragöde“ als nahezu lebensgroßes Ganzkörperporträt angelegt. Der Dargestellte ist ganz in Schwarz gekleidet, trägt er doch einen schwarzen Umhang und hält in seiner Linken einen Hut mit schwarzem Federschmuck. Wie das Modell des Velázquez trägt Monets Schauspieler schwarzes Haar und einen schwarzen Bart. Die Pose des „Tragöden“ allerdings ist wesentlich zurückhaltender als die des „Narren“. Er steht weniger breitbeinig im Raum und verzichtet ebenso auf die ausladende Geste des rechten Armes. Stattdessen hält der „Tragöde“ beide Arme angewinkelt vor dem Oberkörper, indem seine rechte Hand den Umhang hält und die linke den benannten Hut.

Über zweihundert Jahre nach dem Bildnis von Velázquez wies Manet, der ein großer Verehrer des spanischen Malers war, auf das Außergewöhnliche des Bildnisses des „Pablo de Valladolid“ hin. Er nannte es „*das erstaunlichste Stück in [Velázquez'] herrlichem Œuvre, und vielleicht das erstaunlichste in der Malerei überhaupt*“.¹²⁰ Manet betont, dass die von Velázquez' Bild gemeisterte Schwierigkeit darin besteht, unter

¹¹⁷ Justi: Velazquez, 1903. S. 569.

¹¹⁸ Ortega Y Gasset: José: Velazquez. Zürich 1953 . Seite LXXIV.

¹¹⁹ In Deutschland erscheinen Ende des zweiten und Anfang des dritten Jahrzehnts mehrere Monographien und Bildbände zu Manet. Z.B.. Proust, Antonin: Edouard Manet. Berlin 1917. Oder bereits in vierter Auflage: Tschudi, Hugo von: Edouard Manet. Berlin 1920.

¹²⁰ Zitiert nach: Cachin, Françoise: Manet. Köln 1991. S. 62.

Verzicht auf die Darstellung eines Raumes „eine einzelne Gestalt auf die Leinwand zu stellen, alles Interesse auf diese einsame Figur zu konzentrieren und dabei ihre Lebensechtheit und Körperlichkeit zu bewahren.“¹²¹ Auch schon Manet interessierte also gerade dieser Aspekt des undefinierten Raumes. Analog zu Velázquez deutet Manet in seinem Bild den Raum lediglich durch Hell-Dunkel-Abstufungen an. Während beim spanischen Vorbild aber die linke untere und die rechte obere Ecke dunkel akzentuiert sind, verläuft bei Manet der Raum von unten nach oben zu kontinuierlich dunkleren Farbnuancen. Die Bodenfläche wird, wie bei Velázquez, durch die Schatten der Beine angedeutet, wobei dies in „Der Tragöde“ noch durch den abgelegten Degen verstärkt wird. Insofern lässt sich vermuten, dass Wollheim sich in seinem Selbstbildnis eher am spanischen Original orientierte, indem er die dort dargestellten auffälligen Gesten der Hände, wenn auch in abgewandelter und reduzierter Form übernahm.

Aber vielleicht findet sich in der dargestellten Person bei Manet ein Anhaltspunkt, der eine Annäherung an Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“ unter dem Aspekt des Zitats dieser Werke unterstützt? Modell für das 1865 fertiggestellte Werk stand der Schauspieler Philibert Rouvière in seiner Rolle des Hamlet. Mit dieser Rolle war Rouvière knapp zwanzig Jahre zuvor berühmt geworden. Nachdem er in der Folgezeit dieses Ruhms mehrere Jahre ohne Beschäftigung gewesen war, versuchte er im Entstehungsjahr des Gemäldes eine Rückkehr zur Bühne in eben derselben Paraderolle. Er erkrankte jedoch schwer und verstarb noch, bevor Manet sein Porträt beenden konnte, sodass dieser bei den letzten Sitzungen für die Gestaltung der Hände und Beine auf andere Modelle zurückgreifen musste.¹²²

Als Anknüpfungspunkte an die von ihm zitierten Werke könnten Wollheims damaligen Theateraktivitäten gesehen werden, denn, wie bereits gesagt, betätigte sich Wollheim während seiner Düsseldorfer Zeit intensiv als Autor von Theaterstücken, als Regisseur sowie als Schauspieler. Da Manets „Tragöde“ in der Rolle des Hamlet dargestellt wurde, muss darauf hingewiesen werden, dass Wollheim ebenfalls ein großer Verehrer von William Shakespeare war. Nach dem Zweiten Weltkrieg malte er zahlreiche Bilder, die sich mit dessen Theaterstücken beschäftigten. Im Jahr 1959 erschien auch

¹²¹ Brown, Dale: Velázquez und seine Zeit 1599-1660. Amsterdam 1972 . S. 84.

¹²² Siehe hierzu: Cachin, Françoise: Manet 1832-1883. Paris 1983. S. 231 f. Oder: Cachin: Manet 1991. S. 62. Oder: McKean Fisher, Jay: The Prints Of Edouard Manet. Washington 1985. S. 68 f.

Wollheims „The Shakespeare Picture Book“¹²³, in dem 66 Gemälde des Künstlers jeweils kurzen Zitaten aus Shakespeares Werken beigeordnet wurden. Für die Annäherung an Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“ war die Analyse dieses Bezuges jedoch nicht fruchtbar.

Neben der von Wollheim selbst erwähnten Narrendarstellung des Velázquez muss auch die mögliche Vorbildfunktion des Werks eines Künstlers aus dem unmittelbaren örtlichen und zeitlichen Umfeld Wollheims berücksichtigt werden. Vergleicht man das Bildnis „Der Irre“ (Abb.: 109, 180 x 90 cm) von Heinrich Maria Davringhausen aus dem Jahr 1922 mit dem zwei Jahre später entstandenen Dachkammer-Selbstbildnis von Wollheim, so fallen deutliche Parallelen auf. In beiden Gemälden steht eine Ganzfigur nahezu lebensgroß und formatfüllend in einem dunklen Raum. Beide Figuren schauen mit ernstem Blick in Richtung Betrachter, wenn auch „Der Irre“ leicht links am Betrachter vorbei blickt. Blickfang in beiden Werken sind die Gesten der Hände. Der Dargestellte bei Davringhausen hält diese dicht vor dem Körper, die Rechte mit erhobenem Zeigefinger, so als wolle er den Betrachter auf etwas aufmerksam machen. Knapp darunter hält er die linke Hand hingegen halb geöffnet vor dem Bauch, wobei es so aussieht, aber letztlich unsicher bleibt, ob er darin etwas verbirgt. Bei Wollheim wie bei Davringhausen ergibt sich das Rätselhafte eben aus diesen Gesten in Kombination mit dem in beiden Bildern hinsichtlich seines motivischen und funktionalen Status’ unbestimmten Ort des Geschehens. Während bei Wollheim der Raum durch die Dach- und Bodenluke ebenso wie durch den Titel des Werks als Dachkammer gekennzeichnet wird, ist beim „Irren“ Davringhausens der Raum durch einen Holzboden und eine links hinten nach oben führende Treppe ausgestaltet. Es gibt allerdings keine weiteren Hinweise, in welcher Art Raum sich der ‚Irre‘ befindet, denn es sind weder Möbel, Fenster noch Türen zu sehen. Allein das Nachthemd, das der Dargestellte trägt, lässt den Rückschluss auf die zu Wollheims Bildnis äquivalente, nämlich nächtliche Tageszeit zu.

Es ist wahrscheinlich, dass Wollheim dieses Werk von Davringhausen kannte, da dieser, trotzdem er seit 1918 in München ansässig war, auch zu Wollheims Düsseldorfer Zeit regen Kontakte dorthin, insbesondere zum „Jungen Rheinland“, dessen Mitglied er einst war, unterhielt. So nahm Davringhausen 1919 an der ersten und 1921 an einer weiteren Ausstellung des „Jungen Rheinland“ in der Düsseldorfer Kunsthalle teil. Auch

¹²³ Wollheim, Gert: The Shakespeare Picture Book. Berlin 1959.

1922 stellte er Werke auf der von Wollheim maßgeblich mitorganisierten „1. Internationalen Kunstausstellung“ im Düsseldorfer Kaufhaus Tietz aus.¹²⁴ Darüber hinaus war Davringhausen in dieser Zeit aufgrund weiterer sehr reger Ausstellungsbeteiligungen – unter anderem in Berlin, München, Köln, Hannover, Aachen, Mannheim – und durch Aktionen seines Münchner Galeristen Hans Goltz, der z.B. Postkarten von Werken des Künstlers verstreute, auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Im Entstehungsjahr von Wollheims Dachkammer-Bildnis wurde Davringhausens „Der Irre“ auch neben einer sehr wohlwollenden Würdigung des Künstlers durch dessen Freund Oskar Maria Graf in „Der Cicerone“ abgebildet.¹²⁵

6.4 Der Künstler als Mahner, Prophet, Visionär

Der geheimnisvolle Ort, das ebenso geheimnisvolle Auftreten und nicht zuletzt die mehrdeutige Haltung der Hände mitsamt dem eindringlichen Blick des Dargestellten im „Selbstbildnis in der Dachkammer“ lassen Raum für unterschiedliche Interpretationen: Es scheint, als wolle der Künstler durch seine Gestik im Bild auf etwas hinweisen, aufmerksam machen, vielleicht auch vor etwas warnen.

Gerade in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen wurde das konkrete Motiv des Warners, des Visionärs oder Propheten immer wieder verwendet. Das Deutsche Historische Museum widmete diesem Phänomen im Jahr 2009 die großangelegte Schau „Kassandra. Visionen des Unheils 1914-1945.“ Stefanie Heckmann beschreibt im umfangreichen Ausstellungskatalog das Erstarken religiöser und parareligiöser Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie sieht das gesteigerte „*Interesse am Mystischen, Spiritistischen, und Okkulten in dieser Zeit [...] als Gegenbewegung zur radikalen ‚Entzauberung der Welt‘. [...] Auch der Topos vom Künstler als Seher oder Visionär erfuhr eine erneute Ausdeutung.*“¹²⁶ Kann Wollheims Selbstbildnis, das im

¹²⁴ Zur Biografie Davringhausens siehe auch: Pfau, Scarlett: Heinrich Maria Davringhausen. In: Krepel: Am Anfang: Das Junge Rheinland. 1985. S. 317-318. Oder: Eimert, Dorothea: Heinrich Maria Davringhausen - Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1995. Heusinger von Waldegg, Joachim: H.M. Davringhausen. Bonn 1977.

¹²⁵ Graf, Oskar Maria: Heinrich Maria Davringhausen. In: Der Cicerone. 16. Jg. 1924, S. 59-63. „Hier hat zum ersten mal einer mit einer Waghalsigkeit, wie sie seinesgleichen sucht, begonnen und Menschen in ihre Welt gestellt. Eine prinzipielle Erkenntnis wurde hier der Kunst erobert. Dieser junge Aachener darf sich zu jenen rechnen, von denen man gemeiniglich sagt, daß sie das Signal für das Weitere geben...“ (S. 63)

¹²⁶ Heckmann, Stefanie / Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Kassandra - Visionen des Unheils 1914-1945. Dresden 2009. S. 145.

genannten Katalog keine Erwähnung findet, in eine Reihe mit den in der Ausstellung gezeigten Werken gestellt werden, die – zumal in der historischen Rückschau – immer wieder als auf die nahende Machtergreifung der Nationalsozialisten vorausdeutend interpretiert wurden? Auch Walter Grasskamp, jedenfalls, meint in seiner kurzen Besprechung von Wollheims Dachkammerbild eine entfernte Vorahnung des Künstlers in Bezug auf das eigene Schicksal späterer Jahre, also das in der Nazi-Diktatur zu erkennen:

*„Man kann dieses Bild heute nicht mehr anschauen, ohne in ihm auch einen Anflug jener Angst zu verspüren, die keine zehn Jahre später die Dachbodenexistenz all derer begleitete, die sich hier vor den Nachforschungen der faschistischen Gestapo versteckten, Juden und Sozialisten wie Wollheim.“*¹²⁷

Stellt sich Wollheim in seinem Selbstbildnis als ahnungsvoller Visionär dar, der auf heraufziehendes Unheil und damit – in der historischen Rückschau betrachtet – auf die neun Jahre später tatsächlich stattfindende Machtübernahme der Nationalsozialisten hinweisen möchte? Wollheim war in dieser Hinsicht durchaus ein direkter ‚Betroffener‘ und floh im Frühjahr 1933 direkt mit der ersten Emigrationswelle aus Deutschland, wenige Wochen nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler und den im direkten Anschluss außer Kraft gesetzten Grundrechten. Tatsächlich war die Bedrohung schon im Entstehungsjahr des Gemäldes, 1924, spürbar. Schon seit 1920 war die NSDAP mit stetig wachsenden Mitgliederzahlen aktiv gewesen und hatte bis zu ihrem vorübergehenden Verbot ab Ende 1923 bereits über 55.000 Mitglieder. Ebenfalls seit 1920 war der sogenannte 25-Punkte-Plan der NSDAP in Umlauf, der bereits extreme rassistische und antisemitische Positionen beinhaltete. Ab 1923, nach dem gescheiterten Hitlerputsch in München mit der anschließenden Festungshaft Hitlers in der Haftanstalt Landsberg, in der Hitler ‚Mein Kampf‘ verfasste, kam es zu einem zunehmenden auf die Person Hitler ausgerichteten Führerkult. Neben diesen allgemein in Deutschland zu verzeichnenden Tendenzen waren Wollheim und sein Düsseldorfer Umfeld schon sehr früh antisemitischen Angriffen ausgesetzt. Mitte 1922 kursierte in Düsseldorf ein anonymes Flugblatt unter dem Titel ‚Jüdisch-französische Kunst in Düsseldorf‘, das gegen

¹²⁷ Grasskamp, Walter: Raumbilder. In: Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal / Wieland Schmied (Hrsg.): Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei u. Plastik 1905-1985. München 1986. S. 125-127. Hier S. 125.

Mitglieder des „Jungen Rheinland“ und die von Wollheim mitorganisierte „1. Internationale Kunstausstellung“ im Kaufhaus Tietz hetzte. Zu Wollheim heißt es darin:

„Präsident und Hauptmacher des „Jungen Rheinland“ ist der Jude Wollheim. Sohn des 100 Millionen schweren Kohlenhändlers Cäsar Wollheim aus Berlin, dem es in den 80er Jahren gelang, die ganze fiskalische Kohlenproduktion aus Oberschlesien in die Finger zu bekommen. Wollheim junior, der verwöhnte Millionärssohn markiert nach außen den armen Maler, der nur von seiner Kunst leben will, läuft in Düsseldorf mit roten langen Haaren und geplatzten Lackschuhen herum.“¹²⁸

Ebenso werden in dem Flugblatt Wollheims Kollegen verunglimpft:

„Uzarski, dem Aussehen nach ein jüdisch polnischer verwachsener Mischling, welcher hinten einen großen Buckel und vorne eine überaus bissige Zunge hat, die Jeder fürchtet.“ Genannt werden ebenso „der jüdische Maler Kaufmann“ und der „armenische Jude, Maler Sopher. [...] „Diese Gruppe, geführt von Wollheim und Uzarski beherrschen nun die mehrere hundert starke Gruppe des „Jungen Rheinlandes“; es fügt sich widerspruchslos ihrer tyrannischen Hetzerei.“¹²⁹

Des Weiteren wird gegen den Galeristen Alfred Flechtheim Stimmung gemacht, der, so die Botschaft, die Aktivitäten des „Jungen Rheinland“, namentlich die Organisation der „1. Internationalen Kunstausstellung“ im Kaufhaus Tietz benutze, um seinen „Jüdisch-französischen Kunstschwindel“¹³⁰ an den Mann zu bringen. Die zeitgleich stattfindende erste und zugleich letzte Tagung der „Union internationaler fortschrittlicher Künstler“ ist ebenfalls Ziel der Verunglimpfung:

„In den letzten Tagen ist unter diesen jüdischen Führern die Verbrüderung des jungen Rheinlandes mit unseren Feinden zustande gekommen. [...] Was das Ausland geschickt hatte, war natürlich genau dieselbe Mischpoke: unter französischen, russischen, belgischen, holländischen Masken erschienen Juden aus allen Ländern. [...] Boykott über alle diese Leute. Junges Rheinland befreie dich!“¹³¹

Es ist nicht überliefert, wie Wollheim auf diese Anfeindungen reagierte oder wie ernst er sie nahm. Tatsächlich finden sich in Wollheims Werk bis zum Jahr 1924 keinerlei offensichtlichen politisch-agitatorischen Inhalte und auch nahezu keine Themen, die

¹²⁸ Anonymes Flugblatt, Düsseldorf 1922, (Archiv Walter Ophey), zitiert nach: von Wiese, Stephan: Gert H. Wollheim, 1993, 214f.

¹²⁹ ebenda

¹³⁰ ebenda

¹³¹ ebenda

aktuelle soziale oder politische Missstände anprangern. Als Ausnahme kann hier vielleicht das Werk „Eine Dienstmagd zu Tode gemartert“ (Abb.: 110, 1921) angesehen werden. Dieses übernimmt seinen Titel einer Zeitungsmeldung, die von Wollheim rechts auf das Blatt geklebt wurde und von den brutalen Misshandlungen einer Magd durch Ihren Herrn berichtet, die schließlich zu deren Tod führten. Links daneben stellt Wollheim eine nackte Frauengestalt dar, deren Körper mit unzähligen Wunden übersät ist. Wiederaufgenommen sind ebenfalls einzelne in dem Zeitungsartikel genannte Elemente, so etwa das landwirtschaftliche Gerät, das mitunter als Folterwerkzeug missbraucht wurde, oder der ausgeschriebene Ausdruck „50 Zeugen“ neben dem Kopf der Frauenfigur, der die Anzahl der laut Zeitungsbericht anwesenden Personen wiedergibt. Dieses Werk scheint eher aus einer persönlichen Betroffenheit oder Wut Wollheims über das Einzelschicksal der Magd entstanden zu sein als aus dem Wunsch, allgemeine soziale oder politische Missstände anzuprangern. Auch in seinen zahlreichen in dem betreffenden Zeitraum publizierten Texten engagiert sich Wollheim zwar kunstdidaktisch und läuft gegen den etablierten, in seinen Augen reaktionären Düsseldorfer Kunstbetrieb Sturm. Seine diesbezüglichen Ambitionen beschränkten sich damit aber ausschließlich auf den lokalen kulturpolitischen Bereich. Im Frühjahr 1924 und im Entstehungsjahr des Dachkammerbildnisses erscheinen eine Reihe politisch-satirischer Zeichnungen Wollheims in der Zeitschrift „Die Peitsche“ (Abb.: 111-113), die von Wollheim selbst gemeinsam mit dem KPD-Stadtverordneten Ewald Ochel und dem Künstlerkollegen Peter Ludwigs initiiert wurde. In Titel und Aufmachung der einige Jahre zuvor in Berlin von Wieland Herzfelde herausgegebenen Zeitschrift „Die Pleite“ nicht unähnlich, versuchte das Blatt in den Monaten vor der Reichstagswahl im Mai 1924 Wähler für die KPD zu gewinnen. Stimmung wurde jedoch diesbezüglich nicht nur gegen die extrem rechten Parteien gemacht, sondern vor allem auch gegen die Sozialdemokratie und Gewerkschaften, die als mitverantwortlich für die prekäre Lage der Arbeiter dargestellt und angeklagt wurden. Trotz dieses kurzzeitigen parteipolitischen Engagements muss Wollheims Werk der zwanziger Jahre im Vergleich zu dem anderer Künstler dieser Zeit, wie etwa das von George Grosz oder John Heartfield¹³², als eher unpolitisch eingestuft werden. Exemplarisch für die damals eindeutig politische Kunst-

¹³² Die künstlerische Entwicklung von Grosz in diesen Jahren wird gut zusammengefasst in: Michalski: Neue Sachlichkeit. 1992, S. 27-36. Oder: Fischer, Lothar: George Grosz. Reinbek 1983. S. 54-104. Oder: Schneede, Uwe M.: George Grosz - Der Künstler in seiner Gesellschaft. Köln 1984. S. 147-182.

genannt seien George Grosz' großformatiges „Stützen der Gesellschaft“ (Abb.: 114, 1926) und seine zahllosen politischen Zeichnungen und Karikaturen für die bereits erwähnte im Malik Verlag erschienene Zeitschrift „Die Pleite“ genannt. In diesem Sinne formulierte Grosz auch 1924: *„Kunst ist für mich keine ästhetische Angelegenheit. Zeichnen nicht Selbstzweck ohne Sinn. Kein musikalisches Gekritzel, das nur von feinnervigen Gebildeten zu erfüllen und zu erraten ist. Zeichnen hat wieder einem sozialen Zweck sich unterzuordnen.“*¹³³

Trotz dieses unterschiedlich ausgeprägten, öffentlich formulierten Engagements lässt sich Grosz' bekanntes „Selbstbildnis als Warner“ (Abb.: 115, 1927) unter dem Aspekt des Mahners oder Visionärs mit dem wenige Jahre zuvor entstandenen Dachkammerbildnis von Wollheim vergleichen. Wie Wollheim steht Grosz dem Betrachter – wenn hier auch als Halbfigur – nahezu formatfüllend gegenüber und sucht mit ernstem Gesichtsausdruck Blickkontakt. Die bereits bei Wollheim vergleichsweise reduzierte Ausgestaltung des Hintergrundes ist bei Grosz noch deutlicher zu einer diffusen Fläche abstrahiert. Wie bei Wollheim fällt auch hier die markante Stellung der Arme und Hände auf, die den Eindruck vermittelt, dass der dargestellte Maler dem Gegenüber bzw. dem Betrachter selbst etwas mitteilen möchte. Dennoch weist Grosz' Selbstbildnis in vielerlei Hinsicht einen völlig anderen Charakter als Wollheims Werk auf. Das korrekte Auftreten des Künstlers Grosz – mit weißem Hemd und Krawatte unter dem blauen Malerkittel – zeigen den Künstler als ordentliches – im wörtlichen Sinn – Mitglied der Gesellschaft. Dieses äußerliche Auftreten, vor allem aber die zentrale Geste des erhobenen Zeigefingers wirkt eindeutig schulmeisterlich und moralisierend. Beides konvergiert deutlich mit den offensichtlichen politisch-didaktischen Ambitionen, die Grosz auch in seinen damaligen Texten formulierte. Wollheims Geste in seinem Selbstbildnis wirkt gegenüber dieser Pose weit weniger festgesetzt und eindeutig, zumal er sich durch seine ungewöhnliche Kleidung und seine zerzausten, roten Haare eher als ein außerhalb der Gesellschaft stehender Mensch stilisiert, was durch die ungewöhnliche Umgebung der Dachkammer noch unterstrichen wird.

Als weitere Referenz hinsichtlich des visionären bzw. mahnenden Zugs von Wollheims Bild können wiederum auch Werke von Ludwig Meidner herangezogen werden, dessen

¹³³ Grosz, George: Kurzer Abriß. In: Situation 1924. Künstlerische und kulturelle Manifestationen. Ulm 1924. S. 22. Zitiert nach: Schneede: Grosz. 1984. S. 154.

Einfluss in der vorliegenden Arbeit bereits auf Wollheims „Der Verwundete“ untersucht worden ist. Meidners Tuschezeichnung „Selbstporträt als Prophet“ (Abb.: 116) aus dem Jahr 1918 etwa zeigt den Künstler mit leicht gesenktem Kopf den Betrachter eindringlich fixierend. Die Finger der rechten Hand berühren die Schläfe während die Linke bedeutungsvoll in Richtung Betrachter weist. Ähnlich eindringlich präsentiert sich Meidner im ein Jahr später entstandenen „Selbstbildnis“ (Abb.: 117, 1919), in dem er mit gespreizten Fingern in Richtung Betrachter greift. Wiederum ein Jahr später verfeinert er diese Geste in seiner Kohlezeichnung „Aus der Rote Korach“ (Abb.: 118, 1920). Hier stellt sich der Künstler Meidner selbst in der Rolle der biblischen Gestalt des Korach dar (4. Mose 16, 1-35), der sich mit seiner Sippe, der „Rote“, bei der Wüstenwanderung der Israeliten gegen die Herrschaft von Moses auflehnte und schließlich mitsamt seinen zahlreichen Anhängern durch Gott vernichtet wurde. In seiner Zeichnung streckt Meidner dem Betrachter die rechte Hand in einer eigentümlichen Geste beschwörend entgegen. Der Verweis im Titel auf das alttestamentarische Motiv ist sicherlich nur durch Meidners intensive Auseinandersetzung mit dem Christentum und mit seiner schlussendlichen Hinwendung zum jüdischen Glauben in diesen Jahren zu erklären.¹³⁴

Zwölf Jahre nach Wollheims Dachkammer-Selbstbildnis schuf Karl Hofer die Arbeit „Kassandra“ (Abb.: 119, 1936), die unter dem Aspekt des Visionären mit Wollheims Werk in Beziehung gesetzt werden kann. Beide Figuren wurden in einen dunklen Raum direkt am vorderen Bildrand platziert. Beide sind ebenfalls frontal dem Betrachter zugewandt. Während Wollheim diesen aber direkt anblickt, sind die Augen der Cassandra als schwarze Löcher gestaltet. Vergleichbar ist auch die Gestik der Hände, wobei Cassandra die rechte Hand auffällig zu Kopf hebt. Mit dem Handrücken zur Stirn streckt sie Zeige- und Ringfinger wie Antennen zum Himmel. Hofer stellt, wie bereits klar geworden sein sollte, sich in diesem Gemälde nicht selber dar, sondern bedient sich einer Figur aus der griechischen Mythologie. Cassandra war hier eine tragische Gestalt, die als Seherin immer wieder großes Unheil, z.B. den Untergang Trojas, richtig voraussagte, der aber von ihrer Umgebung stets kein Glauben geschenkt wurde. Im Entstehungsjahr des Bildes, 1936, damit drei Jahre nach der Machtergreifung Hitlers, war der

¹³⁴ Siehe hierzu auch: Ulmer, Renate: Religiöse Kompositionen im Werk Ludwig Meidners. In: Breuer / Wagemann: Meidner 1991. Bd. 1, S. 106-117.

in dieser Referenz auf die griechische Mythologie kodierte Bezug des Dargestellten zur realen politischen Situation eindeutig. Hofer, 16 Jahre älter als Wollheim, war zur Entstehungszeit des Bildes bereits seit mehreren Jahren ein auch international erfolgreicher Maler, seit 1921 Professor an der Berliner Kunsthochschule, seit 1923 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und seit 1929 Mitglied in deren Senat. Im Frühjahr 1933 wurde er, der sich in den Jahren davor immer wieder öffentlich gegen den Faschismus und die Kulturpolitik der Nationalsozialisten geäußert hatte, schnell als „jüdisch-marxistisches Element“ diffamiert. Im April 1933 wurde er bereits vom Dienst suspendiert, 1934 offiziell entlassen und später auch aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen.¹³⁵ Das hier genannte Bild „Kassandra“ steht in einer Reihe von weiteren Bildnissen Hofers, die Mahner, Rufer und Propheten zum Thema hatte.

Das eher begrenzte, öffentliche politische Engagement Wollheims und der Vergleich mit den erwähnten Werken anderer Künstler dieser Zeit, die übrigens nahezu alle bereits im Titel einen Bezug zum Prophetischen oder Visionären beinhalten, legt also, zusammengefasst, nahe, dass Wollheim sich in seinem Selbstbildnis kaum als Visionär präsentiert, der auf ein heraufziehendes politisches Unheil vorausweist. Eher ist Wollheims Werk in eine Reihe mit den geheimnisvoll-mystischen Selbstbildnissen Meidners zu stellen, ohne jedoch deren konkreten religiösen Hintergrund zu teilen.

6.5 Zusammenfassung: „Selbstbildnis in der Dachkammer“

Das „Selbstbildnis in der Dachkammer“ wurde aus einigen ausgewählten Blickwinkeln beleuchtet, wodurch sowohl die besondere Stellung des Werks innerhalb der Wollheimschen Selbstbildnisse als auch der (Selbst-)Porträtmalerei seiner Zeit klar wurde. Stephan von Wiese bezeichnet das Werk in diesem Sinne auch „*in seiner Magie*“ als „*einen Prototyp für die Porträtkunst der Neuen Sachlichkeit*.“¹³⁶

Im Gegensatz zu den meisten Malerkollegen in deren in dieser Zeit entstandenen Selbstbildnissen präsentiert sich Wollheim in diesem Werk gerade durch seine ungewöhnliche Kleidung und die in seiner Bedeutung unbestimmte Umgebung der Dachkammer als ein gesellschaftlicher Außenseiter. Rätselhaft wirkt die Mimik und Gestik,

¹³⁵ Siehe hierzu: Feist, Ursula und Günter: Karl Hofer. Berlin 1983. S. 40-49.

¹³⁶ von Wiese (Hrsg.): Gert H. Wollheim, 1993, S. 15.

vor allem die der rechten Hand, da diese durch die farbliche Akzentuierung hervorgehoben wurde. Diese Geste kann, je nach Betrachter, als auf etwas aufmerksam machend, als mahnend, ja beschwörend bis als in die Schrankenweisend empfunden werden, etwa vergleichbar mit der ‚Stop!‘- oder ‚Sitz!‘-Geste beim Abrichten von Hunden. Die Gestik muss aber auch im Zusammenhang mit der Proxemik zwischen dargestellter Figur und äußerem Betrachter, also deren räumlicher Stellung und der daraus resultierenden psychologischen Wirkung gesehen werden. Die Figur ist lebensgroß, formatfüllend und in starker Untersicht dargestellt. Bei konventioneller Hängung des Gemäldes muss der Betrachter dadurch tatsächlich zum Dargestellten aufblicken, wodurch dieser einen dominierenden, fast aufdringlichen Charakter erhält. Diese in die Rezeptionssituation offensichtlich von Wollheim einkalkulierte Distanzlosigkeit wird durch die Platzierung am vorderen Bildrand und das direkte Stehen auf dem unteren Bildrand unterstützt.

Dadurch, dass Wollheim als Vorlage für sein Gemälde ein auch in der damaligen Zeit sehr populäres Werk von Diego Velázquez wählt, dass von Fachleuten und bekannten Künstlern wie Edouard Manet als Meilenstein der Kunstgeschichte bezeichnet und von diesem ebenfalls als Vorlage für das eigene Werk verwandt wurde, reiht Wollheim sich selbstbewusst in die Riege dieser großen Künstler ein.

7. Wollheims „Abschied von Düsseldorf“

Dem Jahr 1924 kommt in Wollheims künstlerischem Schaffen entscheidende Bedeutung zu. Nach Jahren des Suchens und Experimentierens mit unterschiedlichsten künstlerischen Ausdrucksweisen wandte er sich als Dreißigjähriger nun einerseits einer realistischen Darstellungsweise zu und entdeckte andererseits zwei Bildtypen für sich, die in den kommenden Jahrzehnten sein Werk bestimmen sollten: das großformatige (Selbst-)Porträt und das großformatige Vielfigurenbild. Beide Neuerungen, die Konzentration auf nunmehr einen Stil und die Bevorzugung der erwähnten großen beiden Bildtypen hängt vermutlich eng mit dem ein Jahr später erfolgten Umzug nach Berlin und den damit verbundenen Ambitionen zusammen, sich von nun an als anerkannter Maler zu etablieren. Während in den vorangegangenen Kapiteln der vorliegenden Arbeit mit dem „Selbstbildnis in der Dachkammer“ der Auftakt zur Reihe großformatiger (Selbst-)Porträts analysiert wurde, soll im Folgenden das erste große Vielfigurenbild des Künstler, der „Abschied von Düsseldorf“ (Abb. 120) erstmals ausführlich gewür-

diget werden. Dass beide Werke nicht nur den Beginn der Verwendung dieser für Wollheim neuen Bildtypen markieren, sondern – wie die historische Rückschau zeigt – auch gleichzeitig deren Höhepunkte darstellen, rechtfertigt deren Auswahl zur exemplarischen Analyse. Die Annäherung an den „Abschied von Düsseldorf“ soll in zwei größeren Etappen erfolgen. Zunächst soll in einem eher beschreibenden ersten Teil (Kapitel 7.1 bis 7.8) auf Maltechnik, Komposition und die Identifizierung von verarbeiteten Bildzitatzen eingegangen werden. Ebenso soll ein Blick auf Besprechungen des Bildes seit seiner Entstehung bis zur Gegenwart die Meinungen von Kunstkritikern- und historikern zusammenfassen und einordnen. In der zweiten Etappe ab Kapitel 7.9 soll dann unter Einbeziehung und Diskussion weiterer inhaltlicher und formaler Aspekte eine zusammenfassende Interpretation des Werkes gewagt werde.

7.1 Datierung, Provenienz und Preise

Da sich der „Abschied von Düsseldorf“ auf den von Wollheim geplanten und später dann tatsächlich realisierten Weggang aus Düsseldorf nach Berlin 1925¹³⁷ bezieht, ist eine genauere Datierung von Interesse. Das Gemälde ist unten links mit „Wollheim 24“ signiert. Im März 1924 hatte Wollheim seine erste Einzelausstellung in Düsseldorf in der Galerie von Johanna Ey. Da hierfür allerdings kein Katalog erstellt wurde, lässt sich nicht sagen, ob das Gemälde ausgestellt wurde und ob es somit zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet war. Wäre es allerdings in der Ausstellung zu sehen gewesen, so hätte es der Kunstkritiker H.W. Keim sehr wahrscheinlich explizit in seiner Besprechung der Ausstellung im „Cicerone“¹³⁸ erwähnt, was er jedoch nicht getan hat.

1924 fand die Große Düsseldorfer Kunstausstellung aufgrund von Bauarbeiten nicht, wie sonst, im Düsseldorfer Kunstpalast, sondern in den geräumigen Messehallen in Köln statt. Gert Wollheim war mit zahlreichen Bildern auf dieser Ausstellung vertreten, wozu es in einer Kunstkritik von Paul Joseph Cremers vom 23. Juli 1924 hieß: „Wollheim fährt in Grünwaldvisionen zum Himmel [...]“¹³⁹. Wie später in dieser Arbeit noch ausführlich dargelegt werden soll, lässt sich dieser Deut auf Grünwald sehr leicht auf den „Abschied von Düsseldorf“ beziehen. Nimmt man diesen Hinweis hinsichtlich

¹³⁷ Er meldete sich am 27.10.1925 beim Einwohnermeldeamt Düsseldorf ab. Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 102.

¹³⁸ Keim, H.W.: Düsseldorf. In: Der Cicerone. 16. Jg. 1924. S. 1032.

¹³⁹ Cremers, Paul Joseph: Große Düsseldorfer Ausstellung 1924, Köln. In: Hellweg. 4. Jg. 1924. S. 580.

der Datierungsfrage ernst, so schiene wenigstens als terminus ante quem der 19. Juli 1924, der Tag der Ausstellungseröffnung, gesichert, wenn sich nicht ein Ausstellungskatalog erhalten hätte, in dem zwanzig Werke Wollheims ohne Abbildungen verzeichnet sind, unter denen sich eben nicht der „Abschied von Düsseldorf“ befindet. Hierbei besteht allerdings immer noch zum einen die Möglichkeit, dass das Gemälde erst nach Drucklegung des Katalogs in die Ausstellung aufgenommen wurde, wogegen allerdings wiederum die Tatsache spricht, dass es in den Düsseldorfer Zeitungen im ganzen Jahr 1924 und somit auch in den Besprechungen der Kunstausstellung nicht ausdrücklich erwähnt wurde. Die andere Möglichkeit, die gegen den Termin der Ausstellungseröffnung als terminus ante quem spräche, besteht darin, dass Cremers mit „Grünwaldvisionen“ auf ein anderes Werk Wollheims angespielt hat. Dies erscheint zumindest insofern plausibel, als Wollheim, wie bereits in dieser Arbeit gezeigt wurde, durchaus öfters Grünwaldmotive verwendet hat. Inwieweit dies allerdings für die im Katalog aufgeführten Bilder gilt, lässt sich heute nicht mehr sagen, da über ein Viertel dieser als verschollen gilt und auch keine Abbildungen von ihnen überliefert sind.

Die erste schriftliche Erwähnung des Titels „Mein Abschied von Düsseldorf“ findet sich in einem Bericht über das „Junge Rheinland“ am 7. März 1925 in der satirischen Zeitschrift „Das Stachelschwein“¹⁴⁰, und in einem Ausstellungskatalog wird das Gemälde erstmals zur Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie in Berlin im Mai 1925 aufgeführt. Nach Abwägung all dieser niemals völlig eindeutigen Belege und Faktoren kann es zumindest als wahrscheinlich angesehen werden, dass Gert Wollheim seinen „Abschied von Düsseldorf“ erst gegen Ende des Jahres 1924 gemalt hat. Jedenfalls verkaufte Wollheim das Bild auf der Frühjahrsausstellung der Akademie 1925 in Berlin – der höchstwahrscheinlich ersten Ausstellung des Gemäldes – dem Düsseldorfer Arzt Dr. Straßmann für 10.000.- Mark.¹⁴¹

¹⁴⁰ Boissier, Marcel: Jung Rheinland – Eine Erinnerung an Mutter Johanna Ey und ihren Kreis zu Düsseldorf. In: Das Stachelschwein. Heft 4, 7.3.1925. S. 33-35. Hier: S. 34.

¹⁴¹ Zum Vergleich: Für ältere Gemälde von Liebermann zahlte man damals 5000.- bis 20000.- Mark, von Corinth und Slevogt 5000.- bis 10000.- Mark, für Aquarelle von Klee oder Kokoschka um 250.- Mark und für Zeichnungen von Dix oder Grosz 50.- bis 150.- Mark. (Auktionspreise, Beilage zum „Querschnitt“, Verzeichnis 1-10, 1926/27.) Zitiert nach: von Rohr, Alheidis: Zur Wertschätzung der Bilder Wollheims in Düsseldorf und Berlin. In: Senator für Wissenschaft und Kunst Berlin (Hrsg.): Gert H. Wollheim. (Ausst.) Berlin 1971. S. 71/72. Hier: S. 71.

1962 kaufte schließlich die Stadt Düsseldorf das Gemälde für 20.000 Mark für das Kunstmuseum Düsseldorf, heute Stiftung Museum Kunstpalast, an.¹⁴²

Für das Gemälde haben sich leider keine Vorzeichnungen oder Vorarbeiten erhalten, die die Gesamtanlage des Werkes behandeln. Lediglich zwei kleine Personenstudien sind überliefert. Die erste Zeichnung¹⁴³ (Abb. 121) zeigt eine Studie zur im „Abschied“ vorn rechts dargestellten weißgekleideten Figur. Die zweite Studie¹⁴⁴ (Abb. 122) zeigt eine vermutlich tanzende Frau, die allerdings im Gemälde „Abschied von Düsseldorf“ keine Entsprechung findet.

7.2 Bildbeschreibung

Gert Wollheims „Abschied von Düsseldorf“¹⁴⁵ kann als großfiguriges Straßenbild bezeichnet werden.¹⁴⁶ Vor einer nächtlichen Kulisse sind zahlreiche elegant, teils auch sehr auffällig gekleidete Personen dargestellt. Erster Blickfang dieser Szene ist eine in Gelb und Ocker gekleidete, im Vordergrund kniende Frau, die mit nach hinten geworfenem Kopf in einer Art Tanzgebärde mit gefalteten Händen ihre Arme derart nach oben streckt, dass die Handflächen sichtbar werden.¹⁴⁷ Das fast leuchtend gelbe Ober- teil ihrer Kleidung ist im Bereich der Handgelenke, der Brust – hier als Fransen eines schwarzgepunkteten, weißen Tuches – sowie durch eine dünne Linie, die vom Hals über die Brust bis zum Bauch verläuft, mit roten Zusätzen versehen, die beim ersten flüchtigen Anblick an eine Verletzung mit herabfließendem Blut denken lassen. Links neben dieser Figur sitzt ein weiß-grauer Mops mit aus dem Maul hängender Zunge, der aus dem Bild heraus links am Betrachter vorbei blickt. Der Hund ist mit einer weißen

¹⁴² Zum Vergleich: 2002 verkauft Ketterer Kunst in München das Wollheim-Gemälde „Blutleere Mutter trägt ihr Allerheiligstes“ (2.Fassung) aus dem Jahr 1969 für 4.945 Euro, im Jahr 2004 wurde die Gouache „Kabarel“ aus dem Jahr 1921 dort für 9.945 Euro verkauft. Das Aquarell „Kitty“ von Otto Dix aus dem Jahr 1924 wechselte 2007 für 64.800 Euro den Besitzer (Quelle: www.artnet.de und Datenbank von Ketterer Kunst, München).

¹⁴³ (Studie zum „Abschied von Düsseldorf“), 1924, sign. u. dat. u.r.: Wollheim 24, Bleistift auf Papier, 254 x 203 mm.

¹⁴⁴ „Abschied von Düsseldorf“ (Personenstudie), 1924, sign. u. dat. u.l.: Wollheim 1924, bez. u.l.: Titel, Bleistift auf Papier, 653 x 510 mm.

¹⁴⁵ „Abschied von Düsseldorf“, 1924, sign. u. dat. u.l.: Wollheim 24, Öl auf Leinwand, 160 x 187,8 x 3,7 cm, Stiftung Museum Kunst Palast Düsseldorf, Inv.-Nr.: 0/1962.5499.

¹⁴⁶ Zur Bestimmung dieses Begriffs siehe: Roters, Eberhard: Die Straße. In: Roters, Eberhard / Schulz, Bernhard (Hrsg.): Ich und die Stadt. (Ausst.) Berlin 1987. S. 35-58.

¹⁴⁷ Sämtliche Positionsangaben verstehen sich stets mit dem Zusatz: ‚vom Betrachter aus‘. Des Weiteren wurden alle Farbangaben beim Studium vor dem Original festgehalten. Abweichungen zu den Abbildungen lassen sich deshalb nicht vermeiden.

Halskrause, einer sogenannten Kröse, geschmückt. Rechts neben der Knienden steht in einem weißen, reich drapierten Kleid eine Frau, die den Betrachter anblickt und mit einer Hand in auffälligem Zeigegestus Richtung Bildmitte deutet, während sie mit der anderen Hand nach oben weist. Sie trägt ebenfalls eine Halskrause sowie einen blauen Umhang mit weißem Fellrand, der hinter ihrem Rücken zu sehen ist. Die in die Mitte des Bildes weisende Hand deutet auf einen Mann, der mit Frack und überhohem schwarzem Zylinder bekleidet ist. Dieser Mann neigt seinen Kopf nach rechts in das Bild, sodass, durch den Zylinderrand verdeckt, seine Augen für den Betrachter nicht sichtbar sind. Bei ihm eingehakt steht eine Frau, die, nahezu spiegelbildlich zu ihm, ihren Kopf nach links ins Bild neigt. Sie blickt auf eine, dem Betrachter abgewandte Figur, die ihren rechten Arm in Richtung des Mannes mit Zylinder ausstreckt. Diese Figur trägt neben ihrer roten Mütze und dem roten Rock einen auffälligen grün-gelben Umhang, der von einem Pelz eingefasst wird. Über dem Umhang ist ein durchsichtiger Schleier zu sehen (Abb. 123)¹⁴⁸, der die Darstellung eines gelben Herzens sowie weiterer Verzierungen bedeckt.

Neben diesen die Komposition bestimmenden Figuren befinden sich noch zahlreiche andere Figuren im Mittel- und Hintergrund des Bildes. Rechts neben der in der rechten Bildhälfte stehenden, weiß gekleideten Frau liegt eine weitere Frau am Boden. Sie trägt ein rotes Kleid mit blauen Ärmeln und greift sich mit beiden Händen in ihre Haare (Abb. 124). Neben dieser Liegenden klettert, wie an zwei Armen zu erkennen ist, eine weitere Person aus einem Schacht oder Graben.

Rechts hinter der Person mit Frack steht ein Mann mit Mütze und Umhang, der in Richtung des Betrachters blickt und dessen Kleidung der Mode eines anderen Jahrhunderts entlehnt scheint. Links neben dem Kopf der in Frack gekleideten Person blickt ebenfalls eine, mit einem Kopftuch dargestellte Frau in Richtung Betrachter. Noch als Einzelfigur erwähnenswert scheint die Frau in Reitbekleidung links neben der Begleiterin der Person mit Frack. Sie trägt zeittypisches Zubehör einer weiblichen Reiterin: Zylinder mit schwarzem Schleier, weiten schwarzen Rock und Reitgerte. Weitere Personen, die in kleineren Gruppen zusammenstehen, sind im Hintergrund teilweise nur schemenhaft erkennbar. Als Elemente einer Stadtkulisse sind links oben eine Haus-

¹⁴⁸ Aufgrund eines fototechnischen Fehlers sind alle Detailfotografien leider gelbstichig. Zur Beurteilung der Farbigkeit können sie deshalb nicht herangezogen werden.

wand mit Fensterausschnitt, eine Brücke, auf der ein Auto und ein Fußgänger zu sehen sind, ein rechteckiger Turm sowie ein Stromabspannmast dargestellt.

Unten, am vorderen Bildrand sind links verschiedene Pflanzen und eine kleine Schlange, rechts ein auf dem Trockenen liegender Fisch¹⁴⁹ (Abb. 125) zu sehen. Die weiß gekleidete Frau steht mit ihrem linken Schuh auf einem Zettel (Abb. 126), auf dem zwar einzelne Buchstaben, jedoch kein zusammenhängender Text erkennbar ist. Links neben dem Zettel ist ein Käfer, ein sogenannter Heiliger Pillendreher, dargestellt, der eine vermutlich aus Dung bestehende Kugel rollt (Abb. 127).

Über die zusammenhängende Raumsituation, vor allem im vorderen Bildbereich, lässt die Darstellung den Betrachter im Unklaren. Die Aronstabgewächse links stehen im Wasser, aus dem direkt hinter den Pflanzen ein größerer Stein ragt. Dann, weiter rechts, beginnt ein fester Untergrund, der von einem vom Betrachter aus gesehen schräg verlaufenden, tiefen Riss durchzogen ist. Wo jedoch dieser Riss beginnt und endet, lässt sich nicht feststellen, da im vorderen Bildbereich die gelb gekleidete Tänzerin direkt über diesem Spalt kniet und die Ausdehnung in Richtung Bildmittelgrund durch das weite Kleid der Begleiterin des Mannes im Frack verdeckt wird. Die weiß gekleidete Frau, rechts, steht auf einer Art Bretterboden, wobei wiederum auch dessen Ausdehnung unklar bleibt. Zum einen verdeckt die gelb gekleidete Frau, die mit einem Bein auf diesen Brettern kniet, einen Teil des Bodens des Bildmittelgrundes, der, wo er zu sehen ist, in schwarzem Schatten liegt. Zum anderen ist auch der rechte Abschluss des Bodens aufgrund der liegenden Figur nicht sichtbar. Schließlich sind die Grenzen des Schachtes, aus dem eine Leiter ragt, ebenfalls nicht dargestellt, da er vom rechten Bildrand überschritten wird und die Ausarbeitung seines linken Randes unklar ist (siehe Abb. 124). Die genauen Ausdehnungen und Zusammenhänge der im Bild erkennbaren sehr heterogenen Untergründe wurden also vom Künstler bewusst verschleiert, sodass sich auch nicht sagen lässt, auf welchem Untergrund genau etwa der Herr im Frack im „Abschied“ steht.

Das Gemälde erhält durch die Art seiner Gestaltung den Charakter einer Bühneninszenierung. So erscheint der vordere Bereich des Geschehens, dessen zentrale Figuren sich durch ihre exaltierten Gesten auszeichnen, wie mit einem Scheinwerfer erleuchtet, was

¹⁴⁹ Bei dem Fisch handelt es sich um einen Barsch, der mit den charakteristischen Merkmalen – den getrennt stehenden beiden Rückenflossen, den sogenannten vorderen Stachelstrahlen und den hinteren Weichstrahlen, sowie den roten Bauch- und Schwanzflossen – dargestellt wurde.

auch in einer kräftigeren Farbigkeit der Darstellung zum Ausdruck kommt. Ebenfalls befinden sich die marginaleren Elemente – Pflanzen, der Hund, ein Zettel und ein Fisch – wie aufgereiht direkt am vorderen Bildrand.

7.3 Maltechnik und aktueller Zustand

Auf weißer Grundierung malte Wollheim mit Ölfarbe, wobei die Oberfläche mit Firnis überzogen wurde. Tritt man näher als ungefähr einen Meter an das Gemälde heran, so wird man vom teilweise sehr pastosen Farbauftrag Wollheims überrascht (Abb. 128), so z.B. beim Gesicht des Hundes oder beim schwarzgepunkteten Tuch der Knienden. An anderen Stellen, z.B. am Rock der Knienden oder den Gesichtern der Personen wurden die Spuren des Malprozesses fast völlig getilgt, sodass dort kein einzelner Pinselstrich mehr zu erkennen ist. Diese Kombination von pastosem und dünnflüssigerem Farbauftrag, die z.B. auch als ein Charakteristikum der Malerei Rembrandts gilt,¹⁵⁰ verbindet Wollheims Technik mit der von Otto Dix in diesen Jahren.¹⁵¹ Die Werke anderer neusachlicher Maler, wie die Schrimpf's oder Scholz', besitzen hingegen eine völlig gleichmäßig glatte Oberfläche.¹⁵²

Bei dem Bildträger des „Abschied von Düsseldorf“ handelt es sich um eine auf einen keilbaren Spannrahmen gespannte Leinwand. Eingefasst ist das Bild von einem einfachen, schmalen, gebeizten Falzrahmen. Das Werk ist aufgrund der damaligen Arbeitsweise und Maltechnik sehr instabil und wurde seit 1994 nur ein einziges Mal 2012 für die Ausstellung „Das Auge der Welt. Otto Dix und die neue Sachlichkeit“¹⁵³ nach Stuttgart ausgeliehen. So ist beispielsweise der Spannrahmen verzogen, aufgrund der sehr schwachen Aufspannung des Bildträgers gibt es Faltenbildungen am rechten Rand. Die unzureichende Haftung der Grundierung auf der Leinwand führte im Laufe der Zeit

¹⁵⁰ Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. (1. Aufl. München 1921) Stuttgart 16 1985. S. 216-219. Übrigens erinnert ja der historisch gekleidete Mann rechts hinter dem Mann mit Frack an Selbstbildnisse Rembrandts.

¹⁵¹ Lorenzer, Anna Barbara: Studien zur Maltechnik von Otto Dix in der Schaffenszeit von 1919-1933. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. Jg. 3/1989. Heft 1. S. 113-148. hier besonders: S. 123-126. Dix verwendete z.B. bei seinem Porträt „Johanna Ey“ zur Charakterisierung des Pelzes einen breiten Pinsel, mit dem er die Farbe pastos auftrug.

¹⁵² Siehe hierzu auch das Kapitel „Der Pinselstrich“ in: Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland. Düsseldorf 1976. S. 145/146.

¹⁵³ Kunstmuseum Stuttgart, 10.11.2012 bis 07.04.2013.

zu vielen kleinteiligen Grundierungs- und Farbschichtverlusten. Die Bildoberfläche (Abb. 129) weist zahlreiche dünne Risse auf.¹⁵⁴

7.4 Komposition

Dominierendes Moment in der Komposition des Bildes ist die Diagonale, die sich über Mops, kniende Frau hin zur stehenden, weiß gekleideten Frau, also von links unten nach rechts oben, zieht (Abb. 130). Zeichnet man dazu nun die Körperachsen des Herrn im Frack sowie der knienden Frau ein, so stellt man fest, dass sich alle drei Linien in einem Punkt kreuzen, der gleichzeitig auf der unteren der beiden Linien liegt, die sich ergeben, wenn man das Gemälde in drei gleich große, horizontale Felder teilt. Zieht man nun einen Halbkreis, mit dem Kreuzungspunkt aller Linien als Mittelpunkt, so wird deutlich, dass die Positionierung der Köpfe der vier stehenden ‚Hauptfiguren‘ von Wollheim auf eine Kreislinie hin konzipiert wurden (Abb. 131). Der so mit Zirkel und Lineal konstruierte optische Mittelpunkt der Komposition befindet sich demnach exakt im schwarzgepunkteten Tuch der knienden Frau.

7.5 Zitate

Im Folgenden wird aufgezeigt werden, dass Wollheim bei der Darstellung der wichtigsten Figuren in seinem Gemälde Motivzitate aus Werken anderer Künstler einsetzt. Während in diesem, eher beschreibenden Teil der Arbeit die bloße Sondierung der einzelnen Zitate erfolgt, sollen dann im Abschnitt 7.9.4 „Funktion der Zitate“ ausführlich die möglichen Gründe für dieses konkrete Vorgehen Wollheims erörtert werden.

7.5.1 Grünewald¹⁵⁵

Vergleicht man den „Abschied von Düsseldorf“ mit der Kreuzigungsdarstellung des Isenheimer Altars (1513-15, Abb. 132) von Grünewald, so stellt man die Übernahme einiger auffälliger Motive fest: Bei der im Vordergrund knienden Frau im „Abschied“ stimmt die gesamte Haltung bis hin zu der Art, wie die Hände gefaltet und um 90 Grad

¹⁵⁴ Für diese Hinweise unter Bezugnahme auf Protokolle des Restaurierungszentrums der Landeshauptstadt Düsseldorf danke ich Kay Heymer, dem Leiter der Abteilung Moderne Kunst in der Stiftung Museum Kunstpalast (Per E-Mail an den Verfasser am 22.05.2012.).

¹⁵⁵ Im Folgenden wird stets der populäre Name ‚Grünewald‘ verwendet, die Diskussion um die Identifizierung des Künstlers mit ‚Mathis Gothardt Neithardt‘ kann als beendet angesehen werden. Vgl. hierzu: Zülch, Walther Karl: Der historische Grünewald – Mathis Gothardt Neithardt. München 1938. S. 8.

gedreht sind, mit der Maria Magdalenas im Isenheimer Altar überein. Ebenso erinnern die roten Applikationen auf dem gelben Oberteil der Knieenden an das am Kreuz herabrinnende Blut bei Grünewald. Obwohl die weiß gekleidete Frau vorne rechts, die zur Mitte des Bildes hin deutet, mit ihrer Armhaltung und dem Schleier an Darstellungen wie die der „Venus“ von Lukas Cranach (1532, Abb. 133) erinnert, so entspricht ihr offener Zeigegestus doch eher dem des Johannes des Täufers in Grünewalds Gemälde, was durch die ähnlich exponierte Stellung und Positionierung beider Figuren in den beiden Bildern sowie durch die beiderseits geöffnete Fußstellung unterstrichen wird.¹⁵⁶ Als drittes Motiv übernimmt Wollheim die für Grünewalds Kreuzigungsdarstellungen typische, verkrampfte Handhaltung des Christus, die Wollheim ebenfalls bei der männlichen Person im Frack im Gemälde umsetzt.

Neben diesen motivischen Anleihen orientiert sich Wollheim auch beim Format des Werkes an Grünewalds Vorbild, so stimmt das Verhältnis von Höhe zu Breite des Gemäldes „Abschied von Düsseldorf“ exakt mit dem der Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars überein.¹⁵⁷

Im Entstehungsjahr des ‚Abschieds‘, 1924, verwendet Wollheim das Motiv der Grünewaldschen Christushand ein weiteres Mal in seinem Gemälde „Die Gartenstadtgöttin“ (Abb. 134). Doch wie bereits erwähnt, lassen sich Anlehnungen an Grünewald bereits in den früheren Kriegszeichnungen Wollheims sowie in seinem frühen Hauptwerk „Der Verwundete“ feststellen.

7.5.2 Lehmbruck

Mit ihrem schräg nach vorn geneigten Kopf und der überlangen Halspartie erinnert die auf dem Gemälde bei dem Mann mit Zylinder eingehakte Frau stark an Plastiken des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck (1881-1919). In ihr kann die genaue, wenn auch seitenverkehrte Wiederaufnahme von Lehmbrucks Büste „Geneigter Frauenkopf“ (Abb.

¹⁵⁶ Thomas Ratzka, der in seinem Katalogbeitrag „Dix, Grünewald und die Neue Sachlichkeit“ auch auf die Übernahme der Grünewald-Motive bei Wollheim hinweist, sieht in dieser Figur im Gegensatz dazu allerdings einen Verweis auf den Verkündigungengel (linker Flügel der zweiten Schauseite): „Andererseits scheint Wollheim hier auch die stark in Rücklage geratene Figur der trauernden, von Johannes gestützten Maria auf der Isenheimer Kreuzigungstafel im Sinn gehabt zu haben.“ Ratzka, Thomas: Dix, Grünewald und die Neue Sachlichkeit, in: Grünewald und die Moderne: die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert, Köln 2003, S. 51-62, hier S. 54-56.

¹⁵⁷ Abschied von Düsseldorf: 160 x 185 cm = Verhältnis 1 : 1,15
Kreuzigung: 269 x 307 cm = Verhältnis 1 : 1,14

135) von 1911 gesehen werden, da sowohl Gesichtsform, als auch Haare, Augen, Nase und Mund übereinstimmen.

Die Figur mit Zylinder im „Abschied“ zeigt Ähnlichkeiten mit der als Selbstbildnis Lehnbrucks geltenden Büste „Kopf eines Denkers“ (Abb. 136) von 1917/18. So entsprechen dieser bei Wollheim die geneigte Kopfhaltung, die gerade Nase sowie die herabgezogenen Mundwinkel. Bei Wollheim sind jedoch Stirn und Augen durch den hohen Zylinder verdeckt, wobei ins Auge fällt, dass diese Kopfbedeckung mit ihrem sehr engen Zylinderende bei einer ‚normalen‘ Kopfform keinen Halt finden würde.

Bei der Betrachtung von Wollheims Bild fällt zudem auf, dass bei der weiß gekleideten Frau vorne rechts sowie bei der Dame mit Zylinder und Reitgerte die Gesichtszüge – vor allem die Form der Augen, der Nase und des Mundes – ähnlich denen der Begleiterin des Mannes mit Zylinder stilisiert sind. Es lassen sich hierfür jedoch keine direkten Vorlagen bei Lehbruck finden.

7.6 Der „Abschied“ im Spiegel der zeitgenössischen Kritik

Da eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Wollheims – von Euler-Schmidts Dissertation einmal abgesehen – bisher nicht stattgefunden hat, soll hier, um sich dennoch ein Bild von den bisherigen kunstkritische Rezeption des „Abschied von Düsseldorf“ machen zu können, eine Zusammenstellung der Bewertungen aus Zeitungen, Zeitschriften und Ausstellungskatalogen von 1925 bis 1960 erfolgen. Aufgrund ihres meist feuilletonistischen Charakters besitzen alle dazu vorhandenen Quellen jedoch eine nur bedingt verwertbare Aussagekraft. Der bekannte Kunstkritiker Fritz Stahl schrieb in einer Besprechung über die erste Ausstellung des Gemäldes 1925 im Berliner Tageblatt:

„Der Düsseldorfer Gert Wollheim, [...] wird durch sein Bild als Maltalent von großem Format bestätigt. Der Inhalt ist nicht ganz klar: allerlei farbig und phantastisch kostümiertes Volk zieht aus Düsseldorf fort. Aber weder die Absicht auf Effekt noch der etwas anrühige Charakter als Ausstellungsbild können das Werk als Talentprobe entwerten. Es sind wieder Stücke darin, die man sehr verblüfft bewundern muß. So kann ein großer Künstler anfangen.“¹⁵⁸

¹⁵⁸ Stahl, Fritz: Die Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste. In: Berliner Tageblatt. Mai 1925. Zitiert nach: von Rohr, Alheidis (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Malerei, Grafik, Plastik. (Ausst.) Berlin 1971. S. 38.

Max Osborn, renommierter Kunstkritiker der *Vossischen Zeitung*, erwähnte das Gemälde in seiner Besprechung der Frühjahrsausstellung:

*„Auch die neuerliche Vorliebe zu großen Formaten ist kennzeichnend. Das machen auch Jüngere mit, wie der begabte, man möchte fast sagen zu begabte, nach Effektprickelei schielende Düsseldorfer Gert Wollheim, der einen phantastischen „Abschied von Düsseldorf“ malte, sehr geschickt und brillant in der lustigen Ansammlung von allerlei Figuren, aber irgendwie unangenehm bewußt. Akademismus von links her.“*¹⁵⁹

In einer anderen Besprechung der *Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste* urteilt der Kritiker Walter Georgi:

*„Und doch spricht ein starkes Talent aus jedem Strich, ein verblüffendes psychologisches Einfühlen in die Vielfältigkeit menschlicher Erscheinungen. Mehr Selbstbeschränkung und weniger Absichtlichkeit, dann hat auch dieser Künstler den Weg gefunden, auf dem wir ihm mit offener Anerkennung gern folgen.“*¹⁶⁰

Positiv beschreibt ein amerikanischer Kritiker das Gemälde, das im Herbst 1925 unter dem Titel „A Souvenir of Duesseldorf“ in der *Twenty-Fourth Annual International Exhibition of Paintings* – einer Wanderausstellung in Pittsburgh, New York und anderen Städten – zu sehen war:

*„The latter’s extremely able and imaginative stirring canvas ‚A Souvenir of Duesseldorf‘ which with its insistence upon the macabre, its touch of the morbid and the fantastic woven into what is seemingly a night of revelry in a modern city relates itself to that indelible Teutonic strain to be found in German painting from the days of Durer to modern Expressionism.“*¹⁶¹

In seinem achtseitigen Aufsatz über Gert Wollheim schreibt der namhafte Kunsthistoriker Paul F. Schmidt 1928 unter anderem:

„Der Zweiunddreißigjährige hat sich vielfältig und in mancherlei Anfechtungen und mancherlei Fächern das Recht erworben, als Meister angesprochen zu werden. Zwar gibt es kein Gesellenstück, mit dem haargenau eine Grenze beginnt. Oder soll man das grandiose Ungeheure des ‚Abschieds von Düsseldorf‘ als solches buchen, mit dem er seinen eklatanten Einzug in die Berliner Akade-

¹⁵⁹ Osborn, Max: Frühjahrs-Akademie. In: *Vossische Zeitung* vom 09.05.1925, S. 2.

¹⁶⁰ Georgi, Walter: Frühjahrs-Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 56. 1925. S. 259-269. hier: S. 260/265.

¹⁶¹ In: *Brooklyn Eagle*, New York vom 14.3.1926. Zitiert nach: Euler Schmidt: *Wollheim*. Diss. 1986. S. 283.

mie-Ausstellung hielt? Thema und Prominenz der Behandlung und des Formats scheinen diesen Hexensabbath karnevalistischer Gestalten an eine besonders auffällige Stelle zu rücken.“¹⁶²

Nach dem Zweiten Weltkrieg war der später mehrfach ausgezeichnete Historiker Helmut Hirsch 1960 der erste, der Wollheims Kunst im Allgemeinen in einem Artikel würdigte. Darin fand auch der „Abschied von Düsseldorf“ Erwähnung:

„Es [...] könnte als die surrealistische Vision eines ‚Malkasten‘-Fests¹⁶³ gekennzeichnet werden. Zwischen verschiedenen Symbolen des Lebens und des Todes erstreckt sich im Vordergrund diagonal eine Dreiergruppe. Die Mitte wird von zwei Paaren ausgefüllt. In dem Hintergrund erlebt ein nachtwandelnder Beobachter die Reize der niederrheinischen Welt und Halbwelt. Derartige Kompositionen erregten zu jener Zeit auch unter Kunstfachleuten oft nur ein mitleidiges Lächeln. Um so mehr hat man die zu würdigen, die Verständnis dafür aufbrachten [...].“¹⁶⁴

Die wenigen vorhandenen Kommentare zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der „Abschied von Düsseldorf“, vor allem von seinen zeitgenössischen Kritikern als Manifestation des Talents Wollheims, jedoch auch nicht als mehr angesehen wurde, wobei die ‚Effekthascherei‘ des Urhebers stets bemängelt wurde. Ferner wurden die Figuren im Bild als ‚phantastisch kostümiertes Volk‘ oder ‚karnevalistische Gestalten‘ beschrieben, stellten also auch für die Kunstkritik der zwanziger Jahre eine eher ungewöhnliche Abendgesellschaft dar. Die von Wollheim vorgenommenen Lehmbruck- und Grünewaldzitate wurden von keinem der Kritiker ausdrücklich erwähnt.

¹⁶² Schmidt, Paul F.: Gert Wollheim. In: Schünemanns Monatshefte. Heft 9. 1928. S. 1004-1012. hier: S. 1006.

¹⁶³ Der „Malkasten“ ist eine legendäre Düsseldorfer Künstlervereinigung, die 1848 gegründet wurde und noch heute besteht. Für seine fantasievollen Kostümfeste war der „Malkasten“ über die Grenzen Düsseldorfs hinaus bekannt. Gert Wollheim war nie Mitglied des „Malkastens“, pflegte aber zu Beginn seiner Düsseldorfer Jahre kurzzeitig Kontakt zum Verein, der aufgrund von Konflikten zwischen Wollheim und den reaktionären Kräften des „Malkastens“ bald abgebrochen wurde. Siehe hierzu: von Wiese, Stephan: Wollheim, 1993. S. 206.

Die Analyse des vorhandenen Bildmaterials zum „Malkasten“ und dessen Feste brachte keinen Zusammenhang zu Wollheims Bild. Nähere Informationen zum „Malkasten“ z.B. bei: Schroyen, Sabine: 150 Jahre Künstlerverein Malkasten. Düsseldorf 1998, oder: Schroyen, Sabine: Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Düsseldorf 2001.

¹⁶⁴ Hirsch, Helmut: Gert Wollheim. Zur Wiederentdeckung eines Todgesagten. In: Deutsche Rundschau. 86. Jg. 1960. Heft 11. S. 994-999. hier: S. 996.

7.7 Der „Abschied“ in der neueren Literatur/Forschung

Auf die vergleichsweise kurze Beschreibung des Gemäldes in Euler-Schmidts Dissertation¹⁶⁵ wurde bereits hingewiesen. Aus dem Jahr 1984 stammt zusätzlich eine Betrachtung des Gemäldes durch den renommierten Kunsthistoriker Eberhard Roters:

„Das Bild gewinnt seinen Charme aus seiner Wehmut. Ein geheimnisvoller Duft geht von ihm aus, ein Parfüm, in dessen herber Süße ein kaum wahrnehmbarer Geruch von Verwesung mitschwingt. Inmitten des gesellschaftlichen Treibens steht [...] der Künstler selbst im Frack gesenkten Hauptes, als sei er ein eiserner Ofen, dessen innere Hitze beinahe schon ausgeglüht ist. Die hohe Angströhre auf dem Kopf wirkt schräg nach vorn in die Luft gestoßen wie das Ofenrohr. Die Damen im Vordergrund erwecken den Eindruck, als seien sie aus dem Gemälde eines Meisters der italienischen Renaissance entlaufen, aus einem Bild von Bronzino oder aus Botticellis ‚Primavera‘, und nun als verirrt im schrägen Licht der Stadtnacht angekommen. Eine Transmutation ins Mythische hat stattgefunden. Das ist der Abschied vom Paradies [...].“¹⁶⁶

Die rein quantitativ umfangreichsten Texte zu Wollheims Werk bietet der im Forschungsstand aufgeführte Düsseldorfer Katalog zur Wollheim-Retrospektive des Jahres 1993. Der „Abschied von Düsseldorf“ wird dort in zwei Texten behandelt. Im Beitrag von Annette Lagler mit dem Titel „Dramaturgie eines Malers“, der die literarischen Arbeiten und die Theateraktivitäten Gert Wollheims behandelt, interpretiert die Autorin ebenfalls Wollheims Gemälde als programmatisches Werk, welches das Ende von dessen Theateraktivitäten symbolisiere. Die einzelnen Figuren des Gemäldes versteht Lagler als allegorische Manifestationen der verschiedenen Kunststile Wollheims:

„Es liegt nahe, in den drei Grazien im Vordergrund Wollheims Musen zu entdecken, die den Wandel und die Palette seiner Kunststile charakterisieren: In der Mitte kniet eine leuchtend gelbe Figur, deren gefaltete emporringenden Hände als Lot einer Waage männlich und weiblich, rechts und links, bourgeoise und anarchistische Elemente zusammenführen. Links daneben steht eine aus grotesken Kleidungsstücken montierte Person, die Merkmale und Techniken des Absurd-Dadaistischen bei Wollheim vertritt. Ihr gegenüber präsentiert eine Art Revue-Girl mit deklamatorischer Geste den Künstler. Sie steht auf einem Holz-

¹⁶⁵ Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 101/102.

¹⁶⁶ Roters, Eberhard: Gert Wollheim. In: Remmert / Barth (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Die wilden Jahre 1919-1925. Düsseldorf 1984. S. 50-58. hier: S. 58.

boden, der „Bühne“ signalisiert, berührt mit ihrer Fußspitze das Manuskript einer Hymne und verkörpert so Poesie und Rhetorik.“¹⁶⁷

Abweichend von der Meinung Laglers, dass es sich bei der knienden Frau um ein symbolisches „Lot einer Waage“ handele, wurde bereits weiter oben in der vorliegenden Arbeit dargelegt, dass es sich bei dieser viel eher um ein Zitat der trauernden Maria Magdalena aus Grünewalds Isenheimer Altar handelt. Dass dieses konkrete Zitat auch mit einigem Kalkül von Wollheim ins Bild gesetzt wurde, soll im Kapitel 7.9.4 „Funktion der Zitate“ ausführlich hergeleitet werden. Ebenso kann im Gewand der „aus grotesken Kleidungsstücken montierte[n] Person“ schlichtweg osteuropäisch-orientalisch inspirierte Kleidung gesehen werden. Dass dies weniger für das „Absurd-Dadaistische“, sondern konkret für eine Person in Wollheims Biografie steht, wird im Kapitel 7.9.2 „Personenzugehörigkeiten“ dieser Arbeit ausgeführt.

Die bislang umfangreichste Einzelinterpretation des „Abschied von Düsseldorf“ ist der Beitrag von Ulrich Krempel mit dem Titel „Miene, Geste, Pose. Gert H. Wollheims Abschied von Düsseldorf“, der sich ebenfalls im Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung von 1993 befindet. Krempel deutet darin das Gemälde ausführlich als Beerdigungsszene, bei der sich „vor einem offenen Grab eine große Trauergemeinschaft versammelt“¹⁶⁸ hat. Er beschreibt ein offenes Grab und die Liegende am rechten Bildrand als Tote im roten Gewand. Die auf die Person im Frack und von Krempel als einzige männliche identifizierte Figur deutende Frau rechts im weißen Kleid ist laut Krempel erstarrt in einer exzentrisch ausgreifenden Tanzgebärde und solle als „Zitat des christlichen Verkündigungsengels“¹⁶⁹ genommen werden. Wollheims Handhaltung wiederum beschreibt Krempel als abfällige Geste. Der Mops mit Halskrause wird als Terrier bezeichnet. Neben dieser eigentlichen Begräbnisszene tauche aber noch eine ironisch gebrochene zweite Handlungsebene auf:

„Wollheims Beerdigungsbild ist ein zynisch-bekennnishaftes Künstlerzeugnis: der Abschied des Künstlers von Düsseldorf kommt camoufliert daher, im Gewand einer Beerdigungsszene, die dennoch das eigentliche Thema des Bildes schnell aufscheinen läßt. Es ist dies der Abschied Wollheims von Düsseldorf,

¹⁶⁷ Lagler, Annette: Dramaturgie eines Malers – Gert H. Wollheims „Neue Theaterkunst“. In: von Wiese, Stephan: Wollheim, 1993, S. 37-41, hier: S. 41.

¹⁶⁸ Krempel, Ulrich: Miene, Geste, Pose – Gert H. Wollheims Abschied von Düsseldorf. In: von Wiese, Stephan: Wollheim, 1993, S. 43-48, hier: S. 44.

¹⁶⁹ Krempel: Miene, Geste, Pose. 1993. S. 45.

nicht der Abschied der Dargestellten von der Toten oder Wiederauferstandenen im rechten Vordergrund.“¹⁷⁰

Seine Interpretation auf die Hypothese stützend, dass im Bild auf einer ersten offensichtlichen Ebene eine Beerdigungsszene dargestellt ist, arbeitet Krempel offenkundig mit einigen Ungenauigkeiten. Betrachtet man das Bild genauer, so fällt beispielsweise die bereits genannte Tatsache auf, dass die vermeintliche Tote sich munter in die Haare greift. Das von Krempel als offenes Grab interpretierte Loch ist ein Graben mit Überlaufschlitzen und einer Leiter.¹⁷¹ Wollheim stellt die männliche Person in schwarzem Frack, mit weißem Hemd, weißer Weste und Fliege und einem hohen Zylinder dar. Exakt diese Kombination wurde von dem zeitgenössischen „Modespiegel für den korrekt gekleideten Herrn“ für anspruchsvollste Gelegenheiten wie Abendhochzeiten, große Dinners und Bälle – und eben nicht für Beerdigungen – empfohlen.¹⁷² Auch die damaligen „Garderoben-Gesetze“ schreiben für eine Beerdigung keinen Frack, sondern einen „schwarzen Paletot mit verdeckter Knopfreihe“ im Sommer bzw. einen „schwarzen Rockpaletot oder Sealpelz“ im Winter vor, wobei auch als „Schlips ein schwarzer Scarf oder Schifferknoten“ zu tragen sei.¹⁷³ Die laut Krempel „abfällige“ Handhaltung des Herrn im Frack ist, wie bereits dargelegt wurde, ein Grünwaldzitat des Gekreuzigten, und auch die von Krempel als Verkündigungengel bezeichnete Figur im weißen Kleid entspricht eher Johannes dem Täufer aus dem Isenheimer Altar, der auch dort auf den Gekreuzigten deutet. Und selbst die Verwechslung Krempels von Mops und Terrier ist nicht unwesentlich, wie im Kapitel 7.9.2 „Personenzugehörigkeiten“ noch dargestellt wird.

So verwundert es nicht, dass Krempel zu dem Schluss kommt, dass das Gemälde mit seinen vielen Mienen, Gesten und Posten mehr Bedeutung vorgebe, als es tatsächlich besitze: *„Es ist diese Distanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit, die das Bild noch geheimnisvoller scheinen läßt, als es nach genauer Lektüre dann wirklich ist.*“¹⁷⁴ Dieser Einschätzung Krempels soll mit der vorliegenden Arbeit widersprochen werden. Im umfangreichen Abschnitt 7.9 „Annäherungen an den ‚Abschied von Düsseldorf‘“ wer-

¹⁷⁰ Krempel: Miene, Geste, Pose. 1993. S. 45.

¹⁷¹ Vgl. hierzu das Kapitel 7.9.1 „Versuch einer Ortsbestimmung“.

¹⁷² Loschek, Ingrid: Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit. München ² 1984. S. 94/95.

¹⁷³ von Eekling, Freiherrn Herrmann-Marten: Garderoben-Gesetze, Berlin, 1923, S. 20.

¹⁷⁴ Krempel: Miene, Geste, Pose. 1993. S. 47.

den die teilweise komplexen Bedeutungsebenen erarbeitet, die sich bei genauerer Betrachtung des Bildes erschließen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Dargestellte in Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ zwar die Fantasie oder Kreativität der Interpreten zu beflügeln vermochte, dass es dabei aber bislang zu noch keiner schlüssigen oder befriedigenden Analyse des Werkes gekommen ist, die seinen vielschichtigen Bedeutungsebenen gerecht würde.

7.8 Die zweite Fassung von 1964

Anlässlich der Ausstellung, die im Oktober 1961 im Kunstmuseum in Düsseldorf stattfand, sah Wollheim sein Gemälde der „Abschied von Düsseldorf“ nach über 30 Jahren wieder. Drei Jahre später erschuf er eine zweite, kleinformatige¹⁷⁵ Fassung mit dem Titel „Mein Abschied von Düsseldorf, Souvenir de Dusseldorf, Farewell“ (Abb. 137), die sich heute in Privatbesitz in Berlin befindet.

Weist diese zweite Fassung auch die deutlichen Unterschiede zwischen Wollheims Spätstil¹⁷⁶ und seiner Malerei der zwanziger Jahre auf, so sind doch die Komposition und die Anordnung der Figuren im Wesentlichen gleich geblieben. Die auffälligsten Änderungen seien kurz erwähnt. Der Hund, der in der ersten Fassung an exponierter Stelle im Vordergrund platziert ist, wird nun links im Mittelgrund von einer Frau an die Leine gelegt. Durch diese scheinbar geringfügige Änderung entfällt die in der Komposition der ersten Fassung dominierende Diagonale, die sich über den Hund, die kniende Frau und die stehende, weiß gekleidete Frau von links unten nach rechts oben zieht. Die in der Version von 1924 dem Betrachter abgewandte Figur mit roter Mütze, die den Arm in Richtung des Herrn mit Zylinder streckt, ist nun als Nackte dargestellt, die nur mit Schuhen und einem durchsichtigen Schleier bekleidet ist und mit ihrem deutlichen Zeigegestus, der geöffneten Fußstellung und dem nach hinten geneigten Oberkörper wie ein Pendant zu der weiß gekleideten Frau vorne rechts wirkt.

Die Gesichter der Figuren sind in der zweiten Fassung deutlicher herausgearbeitet und haben im Vergleich zur ersten Fassung individuellere, weniger stilisierte Züge. Woll-

¹⁷⁵ Öl auf Sperrholz, Maße: 60 x 74,5 cm.

¹⁷⁶ Siehe hierzu auch den Abschnitt 4 „Das Oeuvre im Überblick“.

heim verzichtete in dieser zweiten Fassung völlig auf das Zitieren der im Zusammenhang mit der ersten Fassung genannten Lehmbruck-Plastiken.

7.9 Annäherungen an den „Abschied von Düsseldorf“

Nach dem eher beschreibenden ersten Teil zum ‚Abschied‘ soll im Folgenden zunächst danach gefragt werden, inwiefern sich etwa die dargestellten Personen auf dem Gemälde damals tatsächlich existierenden Menschen zuordnen lassen (Kapitel 7.9.2). Danach wird die Funktion der identifizierten Bildzitate und deren sehr spezielle Verwendung in Wollheims Werk beleuchtet (Kapitel 7.9.4). Ein weiterer Schwerpunkt soll sich mit den Facetten des möglicherweise implizierten Selbstporträts Wollheims beschäftigen (Kapitel 7.9.5) und schließlich soll dem auf den ersten Blick auffallenden, stark inszenierten Charakter des Bildes nachgegangen werden (Kapitel 7.9.6).

7.9.1 Versuch einer Ortsbestimmung

Will man der Frage nachgehen, ob Wollheim seine Straßenszene in zur damaligen Zeit realen Düsseldorfer Kulisse stattfinden lässt, so liefert das Gemälde nur wenig Anhaltspunkte für eine entsprechende Ortsbestimmung: In einiger Entfernung steht links ein nicht näher definiertes Gebäude, von dem ein Fenster zu sehen ist, und in der linken Hälfte befindet sich ein rechteckiger Turm. Eine Brücke, Wasser und die Lichter des gegenüber liegenden Ufers sind zu sehen, schließlich rechts vorn ein Schacht, in den eine Leiter hinunterführt.

Es gibt einen zentralen Platz in Düsseldorf, den Burgplatz (Abb. 138), der in vielem den Gegebenheiten im „Abschied“ entspricht, wenn auch nicht in den genauen Entfernungen der einzelnen Bezugspunkte zueinander. Der Burgplatz liegt in der Altstadt am Rheinufer und bietet, wenn man sich im nord-östlichen Ende des Platzes befindet, einen Blick auf die heutige Rheinkniebrücke und das gegenüberliegende Oberkasseler Ufer, das weitestgehend dem im „Abschied“ abgebildeten Ufer entspricht. Südlich wird der Burgplatz in Düsseldorf von der nördlichen Fassade des Rathauses gesäumt, die im Gemälde der Häuserwand links hinten entsprechen würde. Steht man schließlich an der im Nord-Osten an den Burgplatz angrenzenden heutigen Josef-Wimmer-Gasse, zu der parallel die Düssel fließt, welche dann unterirdisch unter dem Burgplatz weitergeleitet wird, so sieht man einen Abstieg mit Stahlbügeln (Abb. 139) zur Düssel, der, obwohl er

neueren Datums ist, an den Schacht mit Leiter im „Abschied“ denken lässt. Auf dem Burgplatz steht zwar ebenfalls ein Turm – der bekannte Düsseldorfer Schlossturm. Dessen Standort stimmt allerdings nicht mit dem des im Gemälde abgebildeten Turmes überein, zumal beide Türme dadurch unterscheiden, dass der gemalte Turm rund und durch zahlreiche Fenster untergliedert ist.¹⁷⁷

Möglicherweise hat sich Wollheim also im „Abschied“ teils an den örtlichen Gegebenheiten des zentralen und historischen Burgplatzes orientiert. Somit hätte er als die im Titel seines Bildes indizierte, Düsseldorf repräsentierende Kulisse das bekannte Rathaus, Rhein und Rheinbrücke, sowie durch den Schacht eine versteckte Anspielung auf die Namensgeberin der Stadt – die Düssel – gewählt. Wollheim ging es aber sicher nicht um die detailgetreue Wiedergabe einer Stadtansicht. Er hat vielmehr durch das Übernehmen von einzelnen, das Stadtbild charakterisierenden Elementen, den Ort seines Abschieds, den er ebenfalls im Titel seines Bildes erwähnt, im Hintergrund angedeutet.

7.9.2 Personenzugehörigkeiten

Die Figur mit Frack und Zylinder wird in allen Quellen einstimmig als Selbstporträt Gert Wollheims bezeichnet.¹⁷⁸ Ein Vergleich mit anderen Selbstbildnissen Wollheims, z.B. „Dieses ist Gert Heinr. Wollheim“ (1922, Abb. 140) oder mit zeitgenössischen Fotografien (Abb. 141), zeigt Ähnlichkeiten in der ausgeprägten Nase und den herabgezogenen Mundwinkeln. Da Gert Wollheim sich selbst und seinen Abschied von Düsseldorf, also ein tatsächliches historisches Ereignis, darstellt, liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei den übrigen Figuren im Bild ebenfalls um damals real existierende Personen handelt, zu denen Wollheim während seiner Düsseldorfer Zeit Verbindungen hatte. Es besteht also die Möglichkeit, das Gemälde biografisch auszudeuten.¹⁷⁹ In entsprechender Weise beschreibt auch Michael Euler-Schmidt die Dargestellten:

¹⁷⁷ Auch in historischen Aufnahmen lässt sich auf dem Burgplatz kein rechteckiger Turm mit ähnlichem Standort finden. Vgl. z.B.: Odenthal, Josef: Düsseldorf - so wie es war. Bd.2. Düsseldorf 1978. oder: Presse- und Verkehrsamt der Stadt Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorf am Rhein. Düsseldorf 1927.

¹⁷⁸ Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 101. Bestätigung durch Mona Wollheim in ihrem Brief an Thomas Berger vom 9.10.1991. Bestätigung durch Jutta Osterhof in ihrem Brief an Thomas Berger vom 7.12.1991. (Briefe im Besitz des Autors)

¹⁷⁹ „Biografisch“ soll in diesem Zusammenhang lediglich bedeuten, dass historisch nachweisbare Personen im Bild dargestellt sind. Dass Wollheims eigene Biografie im eigentlichen Sinn im Rahmen einer Annäherung an das Gemälde immer wieder in starkem Maße herangezogen werden muss, ist nicht Ge-

„Links neben ihm [Wollheim, T.B.] steht, eher teilnahmslos, seine Frau Leni. [...] Leni blickt hinüber zu einer auffällig orientalisches gekleideten, dem Betrachter abgewandten, Frauenfigur. Sie greift mit ihrer Rechten begehrend zu Wollheim hinüber. Die Konstellation Wollheim, Leni und Tatjana Barbakoff wurde hier vom Künstler verschlüsselt inszeniert.“¹⁸⁰

Bezüglich der Identität der dargestellten Personen gibt es keine autoritativen Quellen aus der Hand Wollheims. Wollheim hat sich zu dem ganzen Gemälde und somit auch über Personenzugehörigkeiten nie selbst geäußert. Erschwerend kommt hinzu, dass Wollheim, wie gezeigt wurde, in seinem Porträt und in dem seiner Begleiterin die Züge zweier Plastiken von Wilhelm Lehmbruck übernommen hat und auch die Gesichter der auf ihn deutenden Frau in Reitbekleidung und mit Reitgerte in ähnlicher Weise stilisiert hat. Aus diesem Grund können mittels der Beziehung zeitgenössischer Fotografien mit Ausnahme der Kunsthändlerin Johanna Ey (Abb. 142), deren typische Züge in der Figur im Bildmittelgrund rechts hinter dem Mann mit Umhang erkennbar sind, auch keine stichhaltigen Beweise erbracht werden.¹⁸¹

Wollte man, obwohl Wollheims späteres Umfeld diese Zuordnung für fraglich hält¹⁸², Euler-Schmidts These stützen, dass neben seiner damaligen Frau Leni, die bei Wollheim eingehakt ist, in der Frau mit roter Mütze, die ‚begehrend‘ zu Wollheim greift, Tatjana Barbakoff zu sehen ist, so kann für diese Hypothese wenigstens das Folgende angeführt werden. Tatjana Barbakoff war eine in Berlin lebende Lettin jüdischer Abstammung, deren richtiger Name Cilly Edelberg war. Sie war in den zwanziger Jahren in Deutschland durch ihre eigenwillige Interpretation slawischer, orientalischer und

genstand dieses Abschnitts, sondern wird an den entsprechenden Stellen ausführlich in die Betrachtung einfließen.

¹⁸⁰ Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 101.

¹⁸¹ Vgl. z.B. Fotografien von Leni Wollheim (Abb. 143) und Tatjana Barbakoff (Abb. 144).

¹⁸² Auch mit seiner zweiten Ehefrau Mona hat Wollheim nie über dieses Gemälde gesprochen, dennoch ist Frau Wollheim folgender Meinung: „[D]och die beiden Damen sind weder die Leni, noch Tatjana wie es heisst, ich kannte beide und kann die weitverbreitete Legende nur als eine Ausgeburt des gesunden Volksempfindens bezeichnen, mit anderen Worten als baren Quatsch.“ Mona Wollheim in ihrem Brief an Thomas Berger vom 9.10.1991. (Brief im Besitz des Autors). Ebenfalls Jutta Osterhof, die mit ihrem Mann Klaus eine große Wollheim-Sammlung besitzt und mit Gert Wollheim befreundet war, glaubt nicht, „daß er einen so deutlichen und für alle so einfach zu interpretierenden Sachverhalt dargestellt hätte [...]..Weder Gert Wollheim noch seine erste Frau waren wohl so dumm und unvernünftig, ein Bild dieses angeblichen Inhalts sofort in Düsseldorf [...] auszustellen, nach Berlin zu gehen, dort weiterhin als Ehepaar zu leben [...] und sich erst im Jahre 1935 scheiden zu lassen. Das alles paßt meiner Meinung nach nicht zum Charakter des Malers.“ Jutta Osterhof in ihrem Brief an Thomas Berger vom 7.12.1991. (Brief im Besitz des Autors)

asiatischer Tänze, die sie in aufwändigen Kostümen aufführte, bekannt geworden.¹⁸³ Die von Euler-Schmidt als orientalisches beschriebene Kleidung der entsprechenden Figur könnte, die Hypothese einmal angenommen, hierin ihre Wurzeln haben. Die intensivere Freundschaft zwischen Wollheim und Barbakoff, die sich möglicherweise schon ab 1921 wenigstens kannten¹⁸⁴, begann erst im Entstehungsjahr des Bildes, was eine ‚verschlüsselte‘ Darstellung dieser Beziehung umso wahrscheinlicher macht. Aus dem Jahr 1924 stammt auch das erste, leider verschollene Gemälde Wollheims von Tatjana Barbakoff. Eine vorbereitende Skizze (Abb. 145) hat sich erhalten, auf deren Rückseite – allerdings von fremder Hand – vermerkt wurde: *„Motto: Aus dem Osten wird Rausch und Schönheit zu uns kommen. Wollheim: Tatjana Barbakoff.“* In einem der zahlreichen Barbakoff-Porträts¹⁸⁵ (Abb. 146), die Wollheim in den folgenden Jahren malte, hält die Tänzerin eine Mütze in ihrer rechten Hand, die derjenigen im „Abschied“ sehr ähnlich ist. Auch ihr Mantel hat in dem später entstandenen Porträt, wie der Umhang im „Abschied“, einen breiten Pelzkragen.

In welcher Form Wollheim seine Farben gezielt zur Charakterisierung der Bildgegenstände einzusetzen gedachte, beweist ein von ihm selbst geschriebener Artikel über „Neue Kunst“, der 1920 in einer Düsseldorfer Zeitung erschien:

*„Die Farbe gewinnt eine selbstständige seelische Bedeutung: z.B. rot wird gewählt, weil vielleicht innere Wärme zur Aussage drängte. [...] (Früher malte man einem alten sterbenden Bischof ein scharlachrotes Gewand und dem extatischen [sic!] Romeo ein schwarzes an den Leib.)“*¹⁸⁶

Die praktische Umsetzung dieser Aussage einmal vorausgesetzt, würde dies bedeuten, dass Wollheim durch die Wahl der Farbe Rot für Mütze und Rock zumindest seiner Sympathie für die Dargestellte Ausdruck verleihen wollte, was durch das Herz auf ihrem Rücken noch verstärkt wird. Vielleicht setzte Wollheim aber seine Aussage noch wörtlicher um, indem er im „Abschied“ seiner „ekstatischen Julia“, die in dieser Zeit

¹⁸³ Siehe hierzu: Goebbel, Günter: Tatjana Barbakoff - die Tänzerin aus dem Osten. Dortmund 2005. Oder: Reinhardt, Hildegard / Goebbel, Günter: Tatjana Barbakoff - Tänzerin und Muse. Bonn 2003. Oder: Koenig, Wieland (Hrsg.): Tatjana Barbakoff. Düsseldorf 1991. S. 5-13.

¹⁸⁴ Der früheste Beleg eines Auftritts von Tatjana Barbakoff mit ihrem damaligen Ehemann Marcel Boisier in Düsseldorf findet sich für Februar 1921. Siehe hierzu: Goebbel, Günter: Tatjana Barbakoff, 2005. S. 4f.

¹⁸⁵ Gert Wollheim: Tatjana Barbakoff. 1926. verschollen.

¹⁸⁶ Wollheim, Gert: „Neue Kunst“. In: Der Mittag, vom 13.10.1920.

Tatjana Barbakoff war¹⁸⁷, einfach ein rotes Kirchengewand', mit dem die dargestellte Kleidung ja gewisse Ähnlichkeiten aufweist, auf den Leib malte.

Wie im Kapitel 7.9.5.3 „Wollheim als ‚Roter Christus‘“ in der vorliegenden Arbeit noch dargelegt wird, versah Wollheim sein Gemälde mit zahlreichen Symbolen, denen durch die häufige Verwendung in der christlichen Kunst eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden kann: Zu Füßen der begehrend in Richtung Wollheim greifenden Figur kriecht eine Schlange, die in der christlichen Kunst als Symbol des Sündenfalls, der Verführung des ersten Menschenpaares im Paradies, gilt.¹⁸⁸ Auch dies spricht dafür, in dieser Figur Tatjana Barbakoff zu sehen, die zu dieser Zeit in Berlin lebte und möglicherweise auch mit ein Grund für Wollheims Umzug von Düsseldorf dorthin war. Der mit Halskrause nebst Goldmedaille geschmückte Mops, der, vom Geschehen abgewendet, aus dem Bild herausblickt, kann als Anspielung auf den Maler und Schriftsteller Adolf Uzarski (1885-1970) gesehen werden. Das erfolgreichste literarische Werk Uzarskis war das 1921 entstandene „Möppi – Die Memoiren eines Hundes“¹⁸⁹, das, dieser Zeit weiten Kreisen bekannt, immerhin bis 1931 in 15 Auflagen erschien. Die Halskrause des Hundes im Bilde ist eine sogenannte Mühlsteinkrause und gilt als Charakteristikum der spanischen Mode ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.¹⁹⁰ Der erste, ebenfalls sehr erfolgreiche Roman von Uzarski von 1919 trägt den Titel „Die spanische Reise“¹⁹¹. Wollheim stellt also seinen Malerkollegen als einen als Spanier verkleideten Mops dar und zitiert damit die beiden bis dahin erfolgreichsten Romane

¹⁸⁷ Trude Brück, eine Künstlerkollegin und enge Freundin Gert Wollheims zur Düsseldorfer Zeit beschreibt das Verhältnis Gert Wollheim – Tatjana Barbakoff anlässlich eines Treffens in Düsseldorf 1928 zur Einzelausstellung Gert Wollheims in den Galerieräumen von Johanna Ey: „Sie waren Liebende und obwohl ich seine Frau, Leni Stein, gern hatte – fühlte ich, dass Tatjana die tiefere Leidenschaft von Gert war. – Bei Leni war es das Gegenteil, das ihn anzog. Sie war im Gegensatz zu Gert, der nervös, zart, spirituell, hochintellektuell konstituiert war – die Vitale, die wohl mehr seiner Sinnlichkeit entsprach, aber auch für ihn sorgte, während Tatjana und er sich so sehr gegenseitig entsprachen und zugehörten, - dass es eine große Liebe war.“ Trude Brück in einem Brief an Günter Goebbels vom 19.08.1988, zitiert nach: Goebbels, Günter: Tatjana Barbakoff - die Tänzerin aus dem Osten. Dortmund 2005, S. 13.

¹⁸⁸ Kemp, W.: Schlange, Schlangen. In: Kirschbaum: Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 4. 1972. S. 75ff.

¹⁸⁹ Uzarski, Adolf: Möppi - Die Memoiren eines Hundes. München 1921.

¹⁹⁰ Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms - Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig 2010, S. 189-208. Die Halskrause hatte zwar ihren Ursprung in Spanien, fand aber rasch auch in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und weiteren Ländern Verbreitung und wurde dort bis ins 18. Jahrhundert hinein getragen.

¹⁹¹ Uzarski, Adolf: Die spanische Reise – Aus den Papieren des weiland Gemeinderatmitglieds Aribert Müsner. München 1919.

Uzarskis.¹⁹² Als Begründung für die wenig schmeichelhafte Darstellung als Hund kann auch ein handfester Streit zwischen Uzarski und Wollheim angeführt werden. Uzarski war neben Herbert Eulenberg und Artur Kaufmann 1919 Gründungsmitglied des „Jungen Rheinland“, dessen Mitglied und streitbarer Wortführer Gert Wollheim nach seiner Übersiedelung nach Düsseldorf wurde. Gemeinsam mit Uzarski und Kaufmann organisierte Wollheim die „Erste Internationale Kunstausstellung im Hause Leonhard Tietz AG“ und den „Kongress der Union fortschrittlicher internationale Künstler“ im Jahr 1922. Im Gegensatz zum neun Jahre jüngeren Wollheim hatte Uzarski zu dieser Zeit auch als Maler bereits einige Erfolge vorzuweisen. Neben einer Ausstellung 1916 in der Kunsthalle Düsseldorf waren 1917 und 1918 seine Werke in der Großen Berliner Kunstausstellung im Kunstpalast Düsseldorf zu sehen.¹⁹³ Wie fast alle Mitglieder des „Jungen Rheinland“ stellte Uzarski auch in den Räumen der Johanna Ey aus. Arthur Kaufmann schildert in seinen „Erinnerungen eines Zeitgenossen“, wie es 1923 zum großen Krach im „Jungen Rheinland“ und zum Zerwürfnis zwischen Uzarski und Johanna Ey bzw. Gert Wollheim kam:

„Jedes unserer Mitglieder hatte Anspruch auf 2 Wochen Ausstellungsraum – manchmal zwei gleichzeitig in den zwei Fronträumen bei Mutter Ey. Als Uzarski seine Ausstellung hatte, waren Freunde (oder Verwandte) von ihm aus Duisburg gekommen. Mutter Ey, die diese Besucher nicht kannte, lud dieselben ein, mit ihr in das zum Hof gelegene Zimmer zu kommen, dessen Wände mit den Werken ihrer besonderen Schützlinge gefüllt waren, vorzugsweise Wollheims. ‚Sehen Sie sich doch nicht das Zeug von Uzarski an, ich will Ihnen mal zeigen was richtige Kunst ist.‘ [...] Uzarski erfuhr am gleichen Tage, daß Mutter Ey Abfälliges über seine Arbeit gesagt hatte und auch, daß sie Aquarelle von Wollheim angeboten habe.“¹⁹⁴

Es folgt die Beschreibung eines turbulenten Streits, in dessen Verlauf zwanzig Mitglieder das „Junge Rheinland“ verlassen und die „Rheingruppe“ gründen. Kaufmann weiter:

¹⁹² Die Lektüre der beiden im Münchner Delphin-Verlag erschienenen Satire-Romane von Uzarski brachten keine weiteren für die Arbeit nützlichen Erkenntnisse.

¹⁹³ Lauter, Marlene: Bilder zum Lesen. Das graphische und malerische Werk von Adolf Uzarski. Köln/Wien 1990, S. 92/93.

¹⁹⁴ Kaufmann, Arthur: Erinnerungen eines Zeitgenossen. In: Kunstmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Avantgarde gestern. Das Junge Rheinland und seine Freunde 1919-1929. Düsseldorf 1970, ohne Seitenangaben.

„Uzarski hatte einen besonderen Groll gegen Wollheim, den er nie überwinden konnte. [...] Als ich ihn bat, mir nochmals [für das Gemälde „Die Zeitgenossen“¹⁹⁵, Abb. 42 d. Verf.] zu sitzen, lehnte er es ab mit der Begründung, ‚selbst im Bilde wolle er nicht neben Wollheim der Nachwelt überliefert werden.‘ So blieb mir nichts anderes übrig, als ihn zu entfernen und zu übermalen und zwar mit dem Porträt von Hilde Schewior im Kostüm der heiligen Johanna.“¹⁹⁶

Mona Wollheim sieht in diesem Streit mit Uzarski den äußeren Anlass für Wollheims Umzug von Düsseldorf nach Berlin,¹⁹⁷ den er in seinem Gemälde „Abschied von Düsseldorf“ antizipierte. Es ist umso wahrscheinlicher, dass Wollheim, so wie im Bildhintergrund seine reale Förderin Johanna Ey, im Vordergrund verschlüsselt Uzarski als Katalysator seines Abschiedsgedankens darstellt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich Wollheim selbst im „Abschied von Düsseldorf“ dargestellt hat, daneben seine damalige Ehefrau Leni und die Galeristin Johanna Ey. Darüber hinaus ist eine verschlüsselte Darstellung der Tänzerin Tatjana Barbakoff und des Künstlers Adolf Uzarskis plausibel und wahrscheinlich. Die weiteren einzelnen Personen, die auf dem Gemälde dargestellt sind, lassen sich bis heute nicht direkt Wollheims Umfeld der damaligen Zeit zuordnen.

7.9.3 Wollheims Äußerungen zur Kunst

Wollheim betätigte sich, wie bereits mehrfach erwähnt, neben seiner Arbeit als bildender Künstler auch stets auf literarischem Gebiet. So sind zahlreiche Gedichte und ein veröffentlichtes Theaterstück überliefert.¹⁹⁸ Neben dieser schriftstellerischen Tätigkeiten schrieb Wollheim auch zahlreiche Aufsätze über Kunst, die er während seiner Düsseldorfer Zeit hauptsächlich in den folgenden, von ihm mitherausgegebenen Zeitschriften publizierte: „Aktivistenbund“ (1920), „Das Ey“ (1920), „Das Junge Rheinland“ (1921/22) und „Die Peitsche“ (1924). In den Jahren seines Berlin-Aufenthaltes veröf-

¹⁹⁵ Artur Kaufmann: Die Zeitgenossen. 1925.

¹⁹⁶ Kaufmann, Arthur: Erinnerungen eines Zeitgenossen. In: Kunstmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Avantgarde gestern. Das Junge Rheinland und seine Freunde 1919-1929. Düsseldorf, 1970, ohne Seitenangaben.

¹⁹⁷ Wollheim, Mona: Gert H. Wollheim - Gedanke und Werk. München 1977, S. 18.

¹⁹⁸ Vgl. hierzu auch das Kapitel 7.9.6 „Der „Abschied“ als Inszenierung“ in der vorliegenden Arbeit.

fentlichte Wollheim in diversen Zeitungen sowie in den Kunstzeitschriften „Das Kunstblatt“ und „Die Kunst“.¹⁹⁹

Um das kunstpolitische und -didaktische Engagement Wollheims in der Zeit bis 1924, wie es weiter unten in dieser Arbeit noch erläutert wird, sowie die Reaktionen des offiziellen Kunstbetriebs auf dieses besser verstehen zu können, scheint es notwendig, einige schriftliche Äußerungen Wollheims zu zitieren, die seine Auffassung von Kunst und sein künstlerisches Selbstverständnis widerspiegeln. Hierbei wird deutlich werden, dass die Entwicklung des Wollheimschen Œuvres, wie sie oben skizziert wurde, auch in Wollheims schriftlichen Äußerungen ablesbar und nachvollziehbar ist. Die Schlüsselstellung des Gemäldes „Abschied von Düsseldorf“ im Gesamtwerk des Künstlers wird hier erneut bestätigt.

Zu Beginn seiner Düsseldorfer Zeit schrieb Gert Wollheim im ersten Heft der von ihm mitbegründeten Zeitschrift „Das Ey“ über das Unverständnis der Öffentlichkeit und der Kunstkritik gegenüber der ‚neuen Kunst‘:

„Wir müssen unsere Seele sehen, unsere Seele, die uns weinen oder lachen macht. Wir steigen hinunter und öffnen unter Wasser die Augen und finden in der Tiefe hundert namenlose Dinge. Was schmäht ihr uns, daß wir eine Welt wortgetreu abmalen, die man bisher nicht erblicken durfte, und sie nun nicht kennt, als sie im Bild erscheint. [...] Wer der Worte Bedeutung nicht gelernt hat, dem sind sie ein Geräusch ohne Schönheit und Geist und sind sein Aerger. Wer den Sinn der neuen Farbe nicht kennt und der Striche, sowie der Kleckse und Punkte, dem sind sie ein Spaß und eines Kindes oder Wahnsinnigen Uebermut.“²⁰⁰

Einige Monate später äußerte sich Wollheim in derselben Zeitschrift unter anderem über die Ziele der ‚neuen Maler‘, für die er an dieser Stelle stellvertretend zu sprechen beabsichtigte:

„[W]ir wollen keine Malerei im Sinne [...] einer Erfüllung von Palettengesetzen von Franzosen, alten Deutschen, Michelangelo und Praxiteles, wir fahren mittelst des Pinsels und unseren neuen Auges und von Geistes Not gejagt umher im Unentdeckten und suchen Labung und Unterkunft und Existenz. Müde der Moral Europas, die zu Kriegen unaufhörlich führt und Unfriede in der Brust und

¹⁹⁹ Siehe hierzu das Verzeichnis aller Veröffentlichungen Gert Wollheims in: Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 330-332.

²⁰⁰ Wollheim, Gert: Vorwort. In: Das Ey. Heft 1. Düsseldorf 1920. S. 3.

*im Magen macht, sind wir da angekommen, wo wir nur noch Malen, Atmen, Fühlen, und Bejahen können, donnernd sei's auf den Tisch geknallt im Chaos. Es ist das Ungeregelte, ohne Gesetz, es ist die unerkannte einfache Natur. Ohne Proportionsschule und Anatomieschule [...]. Seht, ihr werdet unsre neue Kunst viel besser verstehen, wenn ihr bedenkt, daß wir mit aller Konsequenz auch so leben wie wir denken.*²⁰¹

Wollheim äußerte sich also vor 1924 aus einem eher expressionistischen bis proto-surrealistischen künstlerischen Selbstverständnis heraus. Parallelen zeigt vor diesem Hintergrund schriftlicher Verlautbarungen auch sein malerisches Œuvre. Das Gemälde „Abschied von Düsseldorf“ entspricht jedoch nicht ganz diesem ‚theoretischen Überbau‘. Der Künstler folgte hier sehr wohl der Proportions- und Anatomieschule und erfüllte durchaus die von ihm auf sprachlichem Wege angegriffenen, herkömmlichen ‚Palettgesetze‘. In den Jahren seines kunstpolitischen Engagements in Düsseldorf wurde Wollheim von seinen Gegnern immer wieder vorgeworfen, dass er das Malen technisch nicht beherrsche, sodass er sich bereits 1922 genötigt sah, im Rahmen einer im „Jungen Rheinland“ veröffentlichten Selbstbeschreibung folgenden Beitrag des Dichters und Dramaturgen Hans Franck aus der „Frankfurter Zeitung“ zu zitieren:

*„Gert Wollheim, ein Feuerkopf, der die Ochsentour des Akademismusses hinter sich hat, also nicht mit dem bequemen Einwand abgetan werden kann, daß er aus der Not eine Tugend, aus (wie heute tausendfach zu beobachten) Nichtkönnen eine neue Kunstrichtung macht, sondern als So-und-nicht-anders-Seiender anerkannt werden muß.“*²⁰²

Mona Wollheim ist der Meinung, dass es ihrem Mann beim „Abschied von Düsseldorf“ darauf ankam, vor allem sein technisches Können unter Beweis zu stellen.²⁰³ Dieses Bild kann also auch als – durchaus dann gelungene – Demonstration davon gewertet werden, dass der Künstler alle klassischen Regeln seines Faches (Komposition, Maltechnik, Farbenlehre etc.) beherrschte.

Nach seinem Umzug nach Berlin behielt Wollheim die realistische Darstellungsweise in den Gemälden bei und in seinen schriftlichen Äußerungen sah er sich selbst immer

²⁰¹ Wollheim, Gert: Worte der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge. In: Das Ey. Heft 3. Düsseldorf 1920. S. 4/6.

²⁰² „Gert Heinrich Wollheim“ in: Das Junge Rheinland. Heft 5. Düsseldorf 1922. S. 5.

²⁰³ Wollheim, Mona: Gert H. Wollheim, Gedanke und Werk. München 1977. S. 19.

mehr in der Tradition großer Künstler. So schrieb er z.B. in seinem „Brief“ an Albrecht Dürer, der im „Berliner Tageblatt“ 1928 erschien:

*„Meister! Hochverehrter Meister!
[...] Noch heute – trotz feierlichster Festesstimmung sei es gesagt – würden Sie heute noch leben in Person, blieb ihren Ohren mancher Tadel nicht erspart, schon wegen ihrer genialen Kompositionen und des gewaltigen Reichtums Ihrer Gesichte, die man gern als Sensation verurteilt, weil das Volk sie liebt. Man würde sagen, daß sie den Italienern nachlaufen und daß es nicht die Zeit wäre und Entwicklung, heute dies und morgen jenes darzustellen. [...] Darf ich ihnen versichern, daß es für mich eine hohe Freude sein sollte, würden Sie die Erlaubnis geben, daß einmal einige ihrer jüngeren oder älteren Arbeiten aus den Museen genommen und in die besseren Kunstaussstellungen der Jetztzeit gehängt würden mitten unter die ‚Jungen‘ und die allerneusten – und dabei sich Ihre künstlerische Zugehörigkeit zu uns 1928ern erweisen ließe.“²⁰⁴*

Wollheim wollte in diesem Text die großen Übereinstimmungen seines eigenen Werks in Selbstanspruch und Gesinnung mit dem Albrecht Dürers deutlich machen, in dem er alle Kritikpunkte, die an seinen eigenen Gemälden geäußert wurden, fiktiv auf Dürer übertrug²⁰⁵ und, noch deutlicher, eine künstlerische Zugehörigkeit Dürers zu den ‚1928ern‘ behauptete.

Schon in seinen früheren Äußerungen während seiner engagierten Düsseldorfer Zeit ging es Wollheim also nie darum, die Kunst als solche in Frage zu stellen, aber dennoch hatte er stets die großen Unterschiede zwischen ‚alter‘ und ‚neuer‘ Kunst festgestellt. In den Jahren nach seinem Weggang von Düsseldorf betonte Wollheim zunehmend auch die Gemeinsamkeiten der Künstler unterschiedlicher Zeiten, wie eben in dem eben genannten „Brief“ an Dürer. Dies soll abschließend noch einmal die bereits genannte, zentrale Aussage Wollheims aus dem Jahr 1930 belegen:

„So bilden die zeichnenden, malenden, meißelnden Menschen schließlich einen Weltstaat. Die Künstler erkennen sich untereinander, lernen gerne und eifrig

²⁰⁴ Wollheim, Gert: Zum heutigen 400. Todestag Albrecht Dürers: Huldigung vor Nürnbergs größtem Sohn. In: Berliner Tageblatt. Nr. 165 vom 6.4.1928.

²⁰⁵ Siehe hierzu: „Im Spiegel der Kritik“ und folgende Kritiken: „Dieser Maler kann vielerlei, geht aber stets von Bildern und Stilformen aus. [...] Die Anregung wird dann sensationell gesteigert.“ (Karl Scheffler, in: Kunst u. Künstler. Jg. 25. 1926/27. S. 108) oder: „[M]oderner Kitsch, nach den verschiedensten Rezepten. Dazu nicht immer gut gemalt.“ (August L. Mayer, in: Kunst u. Künstler. Jg. 26. 1927/28. S. 323.) oder: „Aber ich fürchte, sein [Wollheims, T.B.] Wesen ist Sensation [...]. Er kommt so um dreißig Jährchen zu spät. In der Blütezeit der Ausstellungsbilder hätte er Triumphe gefeiert, die ihm diese Zeit nicht bereiten wird.“ (Fritz Stahl, in: Berliner Tageblatt. Mai 1926. Zitiert nach: Wollheim, Mona: Wollheim. S. 25) usw.

*einer vom andern und schämen sich der Gemeinsamkeiten ihrer Arbeit nicht. Sie spüren die Gottheit auf in allen Dingen [...].*²⁰⁶

7.9.4 Funktion der Zitate

Wie gezeigt wurde, übernahm Wollheim im „Abschied von Düsseldorf“ Elemente aus Grünewalds Isenheimer Altar sowie die Haltung und den Ausdruck zweier Lehmbruck-Plastiken. Da sowohl der Isenheimer Altar als auch die Büsten von Lehmbruck 1924 der kunstinteressierten Öffentlichkeit wohlbekannt waren, muss auch Wollheim bewusst davon ausgegangen sein, dass diese von ihm platzierten Zitate von Betrachtern als solche erkannt werden würden. Es ging ihm also offensichtlich weniger darum, in Ermangelung eigener Fantasie durch formale Anleihen aus anderen Kunstwerken das eigene Bild aufzuwerten, denn dann hätte Wollheim, als Kenner der Kunst, sicherlich Motive aus Werken, die der Öffentlichkeit weniger bekannt gewesen waren, übernommen oder zumindest seine Zitate weniger auffällig und demonstrativ im Bild platziert. Nicht zuletzt wurde Wollheim ja auch stets wegen seiner eigenen originellen Bildideen geschätzt.²⁰⁷

Es scheint naheliegend, dass Wollheim durch diese Zitate mehr oder weniger bewusst Assoziationen beim Betrachter hervorrufen wollte. Um dies beurteilen zu können, ist es zunächst notwendig, sich kurz die Bedeutung der zitierten Künstler, vor allem zur Entstehungszeit des Gemäldes, vor Augen zu führen.

7.9.4.1 Zur Grünewaldrezeption in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts

Mag der große Einfluss, den die Grünewald-Werke spezifisch auf Wollheim nahmen, in seinem Fall auch durch eine eher zufällig anmutende Begegnung mit dieser Kunst in seiner Kindheit eingesetzt haben²⁰⁸, so fällt doch im Allgemeinen auf, welche Anziehungskraft Grünewald auf die Künstler und Kunsthistoriker um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ausübte.

²⁰⁶ Wollheim, Gert: Bilder! In: Die Kunst. Bd. 63. München 1930/31. S. 212-213. hier: S. 212.

²⁰⁷ So definiert Fritz Stahl im Berliner Tageblatt vom 25.10.1927 den Wert der Werke Wollheims auch über die „Unerschöpflichkeit der Phantasie“ des Künstlers.

²⁰⁸ Vergleiche hierzu das Kapitel 5.4., „Der Verwundete“ und die christliche Kunst“ in der vorliegenden Arbeit.

So wurden ab 1903 die ersten bibliografischen Zusammenstellungen der bisherigen Grünewaldliteratur veröffentlicht²⁰⁹, 1904 erschien die erste Grünewaldmonografie²¹⁰, der zahlreiche wissenschaftliche Studien folgten. Ferner bemerkte Margarete Hausenberg als Zeitgenossin Wollheims, *„daß in den Jahren vor dem Kriege, etwa ab 1907, sehr viele nichtwissenschaftliche Zeitschriften gemeinverständliche Darstellungen der Kunst Grünewalds bringen, die die Kenntnis des Meisters weit über Fachkreise hinaus ins deutsche Volk tragen. Auch in den Zeitungen findet man Abhandlungen über ihn.“*²¹¹

Dabei waren die mit der Rezeption von Grünewalds Kunst verbundenen Positionen höchst unterschiedlich. So wurde der Isenheimer Altar u.a. auch für politisch-nationalistische Argumentationen herangezogen. August L. Mayer schrieb beispielsweise 1919, dass Grünewalds Werke, *„die zum höchsten geistigen und künstlerischen Besitz des deutschen Volkes [gehören], gleich einem flammenden Protest aller Welt kündigen, daß dieser elsässische Gau [...] alter deutscher Kulturboden ist.“*²¹²

Die Hallenser Kunsthistorikerin Ingrid Schulze hat in ihrer Studie *„Die Erschütterung der Moderne“*²¹³ die Grünewald-Rezeption im 20. Jahrhundert beleuchtet. Sie legt an zahlreichen Beispielen das Interesse, vor allem das der jungen Künstler dar. So hielt zum Beispiel Paul Klee in einer Tagebuchnotiz vom 24. April 1906 fest, wie ihn die Begegnung mit Grünewald-Bildern in der Karlsruher Kunsthalle erschreckt habe, und August Mackes Hochzeitsreise führte ihn im Jahr 1908 zum Isenheimer Altar nach Kolmar. Oskar Schlemmer hielt 1915 seine Eindrücke von Grünewald-Gemälden in Tagebuchnotizen fest. Ab dem Jahr 1918 sind auch Aufzeichnungen von Johannes Itten, der ab 1919 am Weimarer Bauhaus lehrte, überliefert, in denen er sich mit Grünewald beschäftigte. Max Beckmann, der bereits 1904 auf seiner Rückreise von Paris in Kolmar Halt gemacht hatte, um den Isenheimer Altar im Original zu studieren, nannte

²⁰⁹ Siehe hierzu: Hausenberg, Margarethe: Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung. Leipzig 1927. S. 156, Anmerkung 347.

²¹⁰ Bock, Franz: Die Werke des Mathias Grünewald. Straßburg 1904.

²¹¹ Hausenberg: Grünewald. 1927. S. 98.

²¹² Hausenberg: Grünewald. 1927. S. 103.

²¹³ Schulze, Ingrid: Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Leipzig 1991.

1918 Grünewalds Werk wiederum ein Beispiel der „*transzendenten Sachlichkeit* [...], die aus einer tieferen Liebe zur Natur und zu den Menschen hervorgehen kann [...].“²¹⁴

Aufgrund der Nähe Kolmars zur Front wurde während des Krieges der Isenheimer Altar vorübergehend von dort entfernt und bei dieser Gelegenheit 1918/19 in der Münchener Alten Pinakothek ausgestellt, wo sich daraufhin nicht nur bildende Künstler und Schriftsteller wie Rainer Maria Rilke, Thomas Mann und Ricarda Huch von dem Werk inspirieren ließen. Die Ausstellung wurde vielmehr noch zu einem regelrechten „Volksereignis“²¹⁵. Margarethe Hausenberg nennt diese Ausstellung auch als Grund und Auslöser für die in ihrer Folge zu beobachtende „*Überfülle von Grünewaldbüchern in diesen Jahren. [...] Kleine, billige Schriften, bewusst der Vervolkstümlichung und Verbreitung dienend, tragen die Kenntnis dieser Kunst ins Volk.*“²¹⁶

Als ein Beispiel für die Internationalität dieser gesteigerten Grünewaldbegeisterung führt Ingrid Schulze auch die intensive Beschäftigung Picassos mit dem Werke Grünewalds und dessen Einfluss auf das Gemälde „Guernica“ an.²¹⁷ Leider versäumt die Autorin, auf Beispiele der Grünewaldrezeption hinzuweisen, die sich nicht in Kreuzigungs- oder Kriegsdarstellungen manifestieren. Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ wäre in dieser Hinsicht durch seine plakativen und wörtlichen Zitate ein dankbares Beispiel hierfür gewesen.²¹⁸

Schulze verzichtet in ihrer reichen Materialsammlung ebenfalls darauf, tiefergehend die Gründe für das große Interesse an Grünewald zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu eruieren und zu analysieren. Für die Expressionisten und die dem Expressionismus nahestehenden Künstler konstatiert sie zwar, dass diesen Künstlern vor allem „Grünewalds emotionales Farbempfinden“ entgegenkam, das „in besonders starkem Maße jenem Gefühl subjektiven Aufbegehrens, das für den Expressionismus bezeichnend war“, ent-

²¹⁴ Beckmann sieht den Begriff „transzendente Sachlichkeit“ im Gegensatz zu einer „gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, [...] einer schwächlich archaischen Entartung in leeren Dekorationen und [...] einer falschen und sentimentalischen Geschwulstmystik [...]“ und hofft, dass sich die Malerei von jenen Zuständen zur Sachlichkeit hin entwickelt. Max Beckmann in: *Schöpferische Konfession*. 2. Aufl. Berlin 1920. Zitiert nach: Schmalenbach, Fritz: *Die Malerei der ‚Neuen Sachlichkeit‘*. Berlin 1973. S. 72/73.

²¹⁵ Schulze: *Die Erschütterung*. 1991. S. 97.

²¹⁶ Hausenberg: *Grünewald*. 1927. S. 101 u. 103.

²¹⁷ Schulze: *Die Erschütterung*. 1991. S. 168-170.

²¹⁸ Das Fehlen eben dieses Beispiels umso erstaunlicher, als sich im Rahmen des Buches ein Hinweis auf ein anderes Wollheim-Gemälde findet: „Der Verwundete“ von 1919, „dessen Realistik durch die dort gewissermaßen unter der Oberfläche fortwirkende christliche Bildtradition dramatisch gesteigert wird.“ (Schulze: *Die Erschütterung*. 1991. S. 38.)

gegenkam.²¹⁹ An weiterführenden Versuchen, die dieses umfassende Phänomen erklären könnten, mangelt es bei Schulze aber. Hausenberg, als Zeitgenossin, sah die Gründe vor allem im „*verwandten Zeitgeist*“ zu der Epoche Grünewalds: „*Aus verwandtem Zeitgeist als verwandter Voraussetzung*“, begründet sie die zu dieser Zeit aufkommende Begeisterung an Grünewalds Werken, „*entstehen ähnliche Auffassungen von Kunst und Kunstschaffen [...]*“.²²⁰

Katharina Heinemann stellt in ihrem Katalog-Beitrag „Entdeckung und Vereinnahmung: Die Rezeption Matthias Grünewalds in Deutschland bis 1945“ ausführlich die künstlerische Rezeption Grünewalds in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dar und fragt auch nach den Gründen für die damals einsetzende Bezugnahme und Wertschätzung. Heinemann verpflichtet sich auf das allgemein bekannte Bestreben der Avantgarde, sich von der als nicht mehr zeitgemäß empfundenen Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts abzugrenzen und stattdessen Expressivität und Emotionalität zu den Richtwerten künstlerischen Ausdrucks zu erheben.²²¹ Die exaltierte Gesten- und Gebärdensprache Grünewalds sowie die Verzerrung und Überlängung von Formen faszinierten laut Heinemann die Künstler diese Zeit. Nach dem Ersten Weltkrieg sieht die Autorin noch einen weiteren Aspekt hinzukommen:

„*Das grauenvolle Kriegsgeschehen vor Augen, waren die Künstler von den übersteigert naturalistischen Kreuzigungen fasziniert: entweder als realitätsnahe Spiegelung eigener Erlebnisse oder als überzeitliches Symbol für Leid, Tod, Schuld und Hoffnung auf Erlösung.*“²²²

Weiterhin weist Heinemann, die ebenfalls nicht die Grünewald-Zitate in Wollheims „Abschied“ erkennt, neben den zahlreichen, von Grünewald beeinflussten Gemälden und Grafiken auch auf Theaterinszenierungen, Romane und Gedichtbände hin und konstatiert schließlich kritisch: „*Die Grünewald-Begeisterung verkam in den 20er Jahren immer mehr zur modischen Attitüde.*“²²³

²¹⁹ Schulze: Die Erschütterung. 1991. S. 27.

²²⁰ Hausenberg: Grünewald. 1927. S. 132.

²²¹ Heinemann, Katharina: Entdeckung und Vereinnahmung: Zur Grünewald-Rezeption in Deutschland bis 1945, in: Grünewald und die Moderne: die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert, Köln 2003, S. 8-17, hier S. 10.

²²² Heinemann: Entdeckung und Vereinnahmung. 2003, S. 12.

²²³ Heinemann: Entdeckung und Vereinnahmung. 2003, S. 14.

Zusammenfassend kann also hier festgehalten werden, dass das Werk Grünewalds und im speziellen dessen Isenheimer Altar zur Zeit der Entstehung von Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ bereits seit ungefähr zwei Jahrzehnten Gegenstand intensiven künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses war und somit auch den meisten Künstlern, Kunstkritikern und weiten Kreisen der interessierten Bevölkerung gut bekannt gewesen sein dürfte.

7.9.4.2 Zur Stellung Lehmbrucks 1924

Mit dem Bildhauer Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) zitiert Wollheim in seinem „Abschied von Düsseldorf“ einen Künstler, der mit der im Titel benannten Stadt vor allem durch seine Ausbildung verbunden war. Lehmbruck studierte von 1901 bis 1907 an der Kunstakademie Düsseldorf, zuletzt als Meisterschüler von Carl Janssen. In der ersten offiziellen Ausstellung der frisch gegründeten Gruppe „Das Junge Rheinland“, deren treibende Kraft bereits ein Jahr später Wollheim werden sollte, waren im Juni/Juli 1919 in der Kunsthalle Düsseldorf neben den Werken von 112 weiteren Künstlern auch vier Plastiken und diverse Radierungen von Lehmbruck selbst ausgestellt, der erst zwei Monate zuvor in Berlin Selbstmord begangen hatte.

Nicht zuletzt durch den überraschenden Freitod des Künstlers wurde nach 1919 eine intensive Beschäftigung mit dessen Werk angeregt, die teils in Gedächtnisausstellungen, teils in Publikationen²²⁴ stattfand. Jedoch wurde Lehmbruck, der seine Kunst als expressionistisch einstuft²²⁵, nicht immer nur in wohlwollender Weise gewürdigt. So heißt es z.B. in einem Bericht des Kunstkritikers und Publizisten Karl Scheffler, damals Chefredakteur der Monatszeitschrift „Kunst und Künstler“:

„Denn diese Ausstellung [...] bewies auch denen, die es nicht schon gewusst haben, dass Lehmbruck [...] über eine feine, weiche und sinnlich-schöne Lyrik nicht hinausgekommen ist. Ins Große und Bedeutende lässt sich die im Grunde heitere Begabung nicht rechnen.“²²⁶

Ungeachtet solcherlei kritischer Ansichten, stellten gerade fortschrittlichere Verbände, wie beispielsweise die Darmstädter Sezession, zu derselben Zeit gerne Lehmbrucks

²²⁴ Siehe hierzu z.B. das Literaturverzeichnis in: Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehmbrucks. 2. überarb. u. erw. Aufl. Worms 1990. S. 325-336.

²²⁵ Schubert: Lehmbruck. 1990. S. 273.

²²⁶ Scheffler, Karls: Besprechung der Lehmbruck-Gedächtnisausstellung bei Paul Cassirer. In: Kunst und Künstler. 18. Jg. 1920, Heft 7., S. 341.

Werke aus, und das obwohl der Künstler nie diesen Gruppen angehört hatte. Gerhard Händler folgert deshalb, dass man „wohl gerade in ihm [Lehmbruck, T.B.] einen der großen ‚Expressionisten‘ [sah], auf dessen Leistung man sich exemplarisch berief.“²²⁷ Außer in Ausstellungen in Berlin, Darmstadt, Frankfurt, Bern und Zürich²²⁸, waren Werke Lehmbrucks auch mehrmals in Düsseldorf zu sehen. Neben der großen Düsseldorfer Kunstausstellung vom Mai bis Oktober 1920, in der 32 Plastiken und eine Vielzahl von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen des Künstlers gezeigt wurden, scheint vor allem die Gedächtnisausstellung „In Memoriam Lehmbruck“ (März/April 1920) der Galerie Alfred Flechtheim erwähnenswert, in der unter den insgesamt vierzehn Plastiken auch die in Wollheims „Abschied“ zitierten Werke „Geneigter Frauenkopf, 1911“ und der „Kopf eines Denkers, 1918“ gezeigt wurden. Wollheim könnte sie in diesem Zusammenhang studiert haben.²²⁹ Dafür und für Wollheims allgemeines Interesse zu dieser Zeit an Lehmbrucks Arbeit spricht auch die bereits mehrmals genannte Tatsache, dass Wollheim als Dozent für „Kunst der Gegenwart“ an der Düsseldorfer Volkshochschule 1922 auch Vorträge über Lehmbruck hielt, deren Inhalte aber leider nicht überliefert sind.²³⁰

Nachdem die Bedeutung der zitierten Künstler zur Entstehungszeit des Gemäldes kurz einzeln betrachtet wurde, soll nun nach der möglichen Funktion der Zitate im Bild gefragt werden. Können sie einfach als eine Art Hommage an diejenigen Künstler verstanden werden, die Wollheim im eigenen künstlerischen Werdegang beeinflussten oder lässt sich unter Umständen darüber hinaus auch ein zusätzlicher Sinngehalt aus der Kombination dieser Zitate herauslesen? Zur Beantwortung dieser Fragen scheint es methodisch angebracht Wollheims kunstpolitische Ambitionen in den Jahren zwischen 1919-1925 zu beleuchten, da die zitierten Künstler in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen.

²²⁷ Händler: Lehmbruck. 1969. S. 80.

²²⁸ Siehe hierzu die Aufstellung in: Schubert: Lehmbruck. 1990. S. 323-324.

²²⁹ Auch diese Studie an den Originalen wäre für Wollheim aber nicht unbedingt nötig gewesen, da gerade diese beiden Werke in vielen Publikationen abgebildet waren, so z.B. in: Westheim, Paul: Wilhelm Lehmbruck. Berlin 1919. Abb. 31 u. 54.

²³⁰ Senator für Wissenschaft und Kunst Berlin (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Malerei, Grafik, Plastik. Berlin 1971. S. 10.

7.9.4.3 Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb

Die Kunsthistorikerin Anna Klapheck, die das Kriegsende des Ersten Weltkrieges in Düsseldorf als junge Frau erlebte, beschreibt die Situation im Düsseldorf der Nachkriegszeit folgendermaßen:

„Der deutsche Expressionismus, die neue Malerei in Frankreich mit der folgenschweren kubistischen Doktrin, die ersten Vorstöße zur Abstraktion – sie hielten andernorts die Gemüter in Aufruhr, in Düsseldorf war man noch kaum zum Impressionismus vorgedrungen, und an der Akademie herrschten Historie, Genrebild und unverbindliche Landschaftsmalerei unangefochten.“²³¹ Und an anderer Stelle: „Der aus dem Krieg heimkehrenden Jugend, die sich der Revolution [der Kunst] anschloß [...], erschien die Akademie als Hort schlimmster Reaktion.“²³²

In diesem geistigen Klima versammelten sich einige engagierte junge Künstler und stellten sich gegen den hiesigen offiziellen Kunstbetrieb. In der ersten Hälfte der zwanziger Jahre verwandelte der Künstlerkreis um Johanna Ey, als deren Spiritus rector Gert Wollheim angesehen werden muss, für wenige Jahre Düsseldorf in den „aufregendsten und vielleicht auch fortschrittlichsten Ort im europäischen Kunstgeschehen.“²³³

Internationaler Höhepunkt und gleichzeitig eine organisatorische Meisterleistung von Wollheim, Adolf Uzarski und Arthur Kaufmann war die „1. Internationale Kunstausstellung“ und der Kongress der „Union fortschrittlicher internationaler Künstler“ 1922 in Düsseldorf.²³⁴ Innerhalb eines halben Jahres veranlassten die drei Organisatoren zum einen weite Teile der „gleichstrebenden, deutschen Künstlerschaft“²³⁵, die Große Kunstausstellung Düsseldorf zu boykottieren, so dass in dieser sogar auf Kunst des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen werden musste. Zum anderen kam es in der Folge zur Bildung eines „Kartells fortschrittlicher Künstlergruppen in Deutschland“, zur Planung der genannten Kunstausstellung, die als Gegenausstellung zeitgleich zur boykottierten offiziellen Großen Kunstausstellung Düsseldorf im vierten Stock des Kaufhauses Tietz

²³¹ Klapheck, Anna: Mutter Ey – eine Düsseldorfer Künstlerlegende. Düsseldorf ³1978. S. 66.

²³² Klapheck, Anna: Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Die Akademie zwischen den Kriegen. In: Krempel: Am Anfang. 1985. S. 64-72. hier: S. 66.

²³³ Heckmanns, Friedrich W.: „Das Junge Rheinland“ in Düsseldorf 1919-1929. In: Barron, Stephanie (Hrsg.): Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. München 1989. S. 85-101. hier: S. 96/97.

²³⁴ Siehe hierzu: von Wiese, Stephan: Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus. In: Krempel: Am Anfang. 1985. S. 50-56. Im Anhang zu diesem Beitrag, auf S. 60, ist eine Teilnehmerliste des Kongresses reproduziert.

²³⁵ So die Formulierung im Aufruf „Boykott der Großen Kunstausstellung 1922 Düsseldorf“, abgedruckt in: Krempel: Am Anfang. 1985. S. 57.

stattfand, sowie zur Einberufung eines internationalen Kongresses der beteiligten Künstler.

An dieser „1. Internationalen Kunstausstellung“, der ersten größeren internationalen Ausstellung der Weimarer Republik, die ohne jede Unterstützung aus öffentlicher Hand organisiert wurde, nahmen 344 Künstler aus 19 Ländern mit insgesamt 812 Kunstwerken teil. Bei dem Kongress waren unter den 61 Teilnehmern aus elf Ländern u. a. Künstler wie El Lissitzky, Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, Belling und Puni zugegen. Ebenso nahmen etwa der Kunsthistoriker Will Grohmann und die Schriftsteller Herbert Eulenberg und Herwarth Walden teil.

Doch neben der Realisierung dieses spektakulären Ereignisses galt die Aufmerksamkeit Wollheims vor allem dem kunstpolitischen Kampf gegen die von Klapheck als „Hort schlimmster Reaktion“ bezeichnete Düsseldorfer Kunstakademie und gegen deren Freunde. Zur Illustration von Wollheims Engagement in dieser Richtung seien einige wenige Beispiele genannt: 1920 meldete Wollheim dem preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, dass Richard Klapheck, Professor für Kunstgeschichte an der Akademie, in einer seiner Publikationen „die Vorarbeiten anderer auf weite Strecken hin meist ohne Quellenangabe [...] übernommen und ausgebeutet“ habe.²³⁶ Nach einem entsprechenden daraufhin angesetzten Disziplinarverfahren musste Klapheck die gedruckten Exemplare einstampfen lassen. Die Akademie verwehrte daraufhin Gert Wollheim einen Vortragssaal, um über das Thema „Expressionismus, Verständnis für das neue Bild und Düsseldorfer Kunstangelegenheiten“ zu sprechen. Wollheim dozierte dennoch im überfüllten Raum der Galerie „Ey“ und veröffentlichte anschließend in der Zeitschrift „Das Ey“ seinen Vortrag, in dem es u. a. heißt:

„Ich sehe mich infolgedessen gezwungen, gegen diejenigen Apparate Front zu machen, welche das Verständnis für die neue Kunst verhindern, und auf meinem Wege bin ich auf die erste Schranke gestoßen: die Akademie [...], deren Direktor Herr Roeber ist. [...] Herr Roeber hat seinen Posten zu Unrecht inne. Er muß von der Akademie fortgehen. Herr Roeber ist in diesem Falle als Lump an der Kunst anzusehen.“²³⁷

²³⁶ Wollheim, Gert: Staat – Öffentlichkeit – Kunst. In: Das Junge Rheinland. Heft 2. Düsseldorf 1921. S. 11-14. hier: S. 13.

²³⁷ Einen gleichlautenden Brief („Herr Direktor, [...] Ich habe Sie [...] in einem öffentlichen, überfüllten Vortrag [...] wohl vermerkt mit beleidigender Absicht, einen Lumpen an der Kunst genannt [...]“) schickte Wollheim noch während des Vortrages per Einschreiben an Fritz Roeber ab.

Fritz Roeber, der seit 1894 Professor, seit 1908 Direktor der Düsseldorfer Akademie war und seine konservative Grundeinstellung nie verheimlicht hatte, war vor allem wegen seiner Schmähungen moderner Kunst und insbesondere der Wilhelm Lehmbrucks Zielscheibe von Wollheims öffentlichen Angriffen.²³⁸ So lud Roeber beispielsweise als Ersatz für den von Wollheim geplanten, aber von Roeber nicht genehmigten Vortrag über Expressionismus einen Dr. Schmits ein, der über dieses Thema sprechen sollte. Da Wollheim Auszüge eben dieses Ersatzvortrags in der Zeitschrift „Das Ey“ wiedergab, ist sein Inhalt ungefähr bekannt:

„Ferner sagte er [Schmits], der Expressionismus hätte eine fabelhafte Ähnlichkeit mit der zeichnerischen Produktion Wahnsinniger. [...] [E]r erklärte, eine Arbeit, die Lehmbruck gemacht hätte, erwecke in ihm das Empfinden, ein Storch ginge durch den Salat.“²³⁹

Diese öffentliche Schmähung Lehmbrucks verstand Wollheim wohl auch als Angriff auf die eigene Person. So erinnert er sich an diesen Vorfall 1968 in einem Brief:

„Lehmbruck war aber Schüler dieser Akademie gewesen und war im Jahr zuvor tragisch ums Leben gekommen, so dass diese Bemerkung in jeder Weise als taktlos, geschmacklos und herausfordernd empfunden werden musste. Mit meinen Gesinnungsgenossen verließ ich augenblicklich den Saal. Die Akademie hatte mir den Krieg erklärt.“²⁴⁰

Wollheim hatte sich bereits davor immer wieder für die Anerkennung des Werkes von Lehmbruck in Zeitschriftenartikeln und Vorträgen an der Düsseldorfer Volkshochschule eingesetzt. Der Bildhauer Lehmbruck kann daher als eine symbolische Schlüsselfigur im Kampf Wollheims gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb betrachtet werden.

In seinem Gemälde „Abschied von Düsseldorf“ untermauert Wollheim nun seine diesbezüglichen verbalen und schriftlichen Äußerungen. Zum einen drückt er hier seine Hochachtung für Lehmbruck aus, indem er nicht nur Motive dieses Künstlers übernimmt, sondern ihn sogar zur Selbstdarstellung seiner eigenen Person ‚benutzt‘ und

Wollheim, Gert: Minister, Akademie, neue Kunst und Publikum. In: Das Ey. Heft 2. Düsseldorf 1920. S. 5-11. hier: S. 7/8/10.

²³⁸ Von Rohr, Alheidis (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Berlin 1971. S. 10.

²³⁹ Wollheim: Minister... In: Das Ey. Heft 2. S. 9.

²⁴⁰ Brief von Gert Wollheim an Irene Markowitz vom 14.08.1968. Abgedruckt in: von Wiese, Stephan / Nutt, Dorothea: Gert H. Wollheim - Phantast und Rebell, Bonn 2000, S. S. 200-202, hier: S. 200.

hierfür obendrein auch noch ein Selbstporträt Lehbruck verwendet. Ein höheres Maß an persönlicher Identifizierung mit dem Werk Lehbruck ist kaum denkbar. Zum anderen kombiniert Wollheim diese Lehbruck-Motive mit Zitaten aus dem Werk Grünewalds, der, wie gezeigt wurde, in diesen Jahren in breiteren Kreisen der interessierten Bevölkerung nicht nur bekannt, sondern von dieser auch anerkannt war und somit, obwohl er besonders bei den jüngeren Künstlern angesehen war, gleichzeitig auch in künstlerisch-reaktionären Kreisen wie dem Umfeld Roebers als einer der großen deutschen Maler galt. Durch die keine Bevorzugung des einen oder des anderen kenntlich machende Ausgestaltung der Zitate im Bild deutet Wollheim die Gleichwertigkeit beider Künstler an und reiht Lehbruck, der hier wohl auch im kunstpolitischen Sinne stellvertretend für die gesamte moderne Kunst steht, zugleich unter die großen, anerkannten Künstler.

Dieses mit dem „Abschied“ bildgewordene Konzentrat von Wollheims kunstpolitischen als auch -didaktischen Ambitionen während der Düsseldorfer Zeit – Ambitionen, die bereits auf die Jahre später schriftlich artikulierte Auffassung vom „Weltstaat aller Künstler“ hinweisen²⁴¹ – ist ebenfalls der Schlusspunkt desselben Engagements, wie die eingangs darlegte weitere Biografie Wollheims belegt. Und so ist auch 1964, als Wollheim die zweite Fassung des „Abschieds“ malt, der hier beschriebene kunstpolitische Anlass nicht mehr gegeben. In dieser Hinsicht erscheint es gerade plausibel, dass in diesem Spätwerk die Lehbruck-Motive völlig verschwunden sind und Grünewald zwar immer noch zitiert wird, aber nicht mehr in der expliziten Form, wie sie vierzig Jahre zuvor Wollheim als nötig erschien.

7.9.5 Der „Abschied“ als Selbstporträt

Wie im Kapitel 7.9.2 zu den Personenzugehörigkeiten dargelegt wurde, scheint es plausibel, in der Figur mit Frack und Zylinder, trotz der oben aufgezeigten Anlehnung an das Lehbruck-Selbstbildnis „Kopf eines Denkers“, ein Selbstporträt Gert Wollheims zu sehen. Es sollen deshalb im Folgenden einige Möglichkeiten der Annäherung an das Gemälde unter dem Aspekt dieses implizierten Selbstbildnisses unternommen werden. Bereits im „Selbstbildnis in der Dachkammer“ kam der ungewöhnlichen Kleidung, in der sich Wollheim selbst darstellte, besondere Bedeutung zu (vgl. Kapitel 6.1.1). Beim

²⁴¹ Siehe hierzu die Ausführung in Kapitel 7.9.3 „Wollheims Äußerungen zur Kunst“.

im selben Jahr entstandenen „Abschied von Düsseldorf“ versieht der Künstler sein Selbstporträt wiederum mit auffälliger Kleidung völlig anderer Qualität. In welcher Art und aus welchen Gründen dies erfolgt, soll deshalb zunächst beleuchtet werden (7.9.5.1: Ein ‚Bürgerschreck‘ mit Chapeau claqué). Im Anschluss findet der Umstand Beachtung, dass sich Wollheim in diesem Werk nicht etwa alleine porträtiert, sondern seine Selbstdarstellung in ein vielfiguriges szenisches Umfeld eingebunden präsentiert (7.9.5.2: Szenisch gebundenes Selbstporträt in (weiblicher) Gesellschaft). Schließlich sollen einmal mehr die Bezüge zur christlichen Kunst in einem Werk Wollheims dargelegt und der mögliche Bedeutungshorizont derselben im Rahmen des Selbstporträts erörtert werden (7.9.5.3: Wollheim als „Roter Christus“).

7.9.5.1 Ein ‚Bürgerschreck‘ mit Chapeau claqué

Zunächst fällt die für einen Künstler und ‚Bürgerschreck‘ – der Wollheim während seiner Düsseldorfer Zeit sicherlich war – ungewöhnliche Kleidung der Figur auf: Wollheim stellt sich in schwarzem Frack, mit weißem Hemd, weißer Weste, Fliege und einem hohen Zylinder dar. Exakt diese Kombination wurde, wie bereits erwähnt, von den zeitgenössischen „Garderoben-Gesetzen“ als „*Abendanzug für Luxusrestaurants, Bälle, Diners, offizielle Herrenessen, spät gelegte Hochzeit, Oper, Polterabend, spät gelegte Taufe, Theaterpremierer*“ vorgeschrieben.²⁴² Diese elegante Abendgarderobe wirkt noch ungewöhnlicher, ja geradezu inszeniert, wenn man sich Wollheims tatsächliches Erscheinungsbild in dieser Zeit vor Augen führt. So trug Wollheim meist einen eigentümlichen schwarzen Anzug, Wickelgamaschen und einen roten, von Frau Ey gehäkelten Schal, der mit einer Sicherheitsnadel zusammengehalten wurde.²⁴³ Zwei Gemälde aus dem Jahr 1924, also dem Entstehungsjahr des „Abschieds“, belegen dieses eher unkonventionelle modische Auftreten des Künstlers; zum einen die Darstellung Wollheims durch Heinrich Nauen (Abb. 147), die den Künstler mit roten Haaren und Bart zeigt, zum anderen das bereits besprochene „Selbstbildnis in der Dachkammer“ von Wollheim (Abb. 148). In dem letzteren Selbstbildnis, in dem sich Wollheim im Ver-

²⁴² von Eekling, Freiherr Herrmann-Marten: Garderoben-Gesetze, Berlin 1923, S. 12. Auch der damalige „Modespiegel für den korrekt gekleideten Herrn“ empfahl diese Kombination für anspruchvollste Gelegenheiten wie Abend-Hochzeit, Große Diners und Bälle. Vergleiche hierzu: Loschek, Ingrid: Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit. München 2 1984. S. 94/95.

²⁴³ Euler-Schmidt: Wollheim. Diss. 1986. S. 107.

gleich zu anderen Darstellungen mit sehr jugendlichem Gesichtsausdruck darstellt, trägt er ebenfalls eine schwarze Kniebundhose und eine schwarze Jacke.

Wollheims äußere Erscheinung wird auch in dem im Kapitel „Wollheims Biografie“ erwähnten anonymen Hetz-Flugblatt thematisiert: *„Wollheim junior, der verwöhnte Millionärssohn markiert nach außen den armen Maler, der nur von seiner Kunst leben will, läuft in Düsseldorf mit roten langen Haaren und in geplatzten Lackschuhen herum.“*²⁴⁴ Die elegante Kleidung, in der Wollheim sich selbst im „Abschied von Düsseldorf“ darstellt, entspricht also nicht der überlieferten historischen Wirklichkeit seiner Kleidung während der Düsseldorfer Jahre. Aus diesem Grund kommt ihr wahrscheinlich gesteigerte Bedeutung zu und verdient besondere Aufmerksamkeit.

In seinen ikonografischen Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit stellt Adam C. Oellers im Allgemeinen eine verstärkte Hinwendung der Maler dieser Zeit zur Selbstdarstellung in eleganter Kleidung fest. Unter sozialhistorischen Gesichtspunkten sieht Oellers die Gründe hierfür in den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen der Weimarer Republik, die laut Oellers den *„Pragmatiker zum gesellschaftlichen Leitbild“* machten und in einem *„Prozess der Nivellierung [...] sich weiter komplizierende Formen der Anpassung bzw. der Ausgrenzung“* bewirkten.²⁴⁵

Tatsächlich stellten sich viele Maler der Neuen Sachlichkeit, z.B. Davringhausen, Räderscheidt, Mense, Kanoldt, aber auch Georg Scholz, George Grosz und Otto Dix in für Künstler vergleichsweise untypischer Bekleidung dar, durch die sie – zumindest aus heutiger Sicht – eher Geschäftsmännern oder Ingenieuren gleichen. Eine Auswahl dieser ‚eleganten‘ Selbstbildnisse wurde bereits im Kapitel 6.1.1 „Die Kleidung im Selbstbildnis“ vorgestellt. Als Vergleichsgröße zum „Abschied von Düsseldorf“ sollen hier dennoch zwei Selbstbildnisse von Otto Dix dienen: In seinem „Selbstbildnis mit nacktem Modell“ (Abb. 149) von 1923 trägt Dix ein hellblaues Hemd mit dünner blauer Krawatte und einer Stoffhose mit Bügelfalten. Die Haare sind streng nach hinten gekämmt und Dix’ Gesichtsausdruck ist sehr ernst und hart. Das „Selbstbildnis mit Staffelei“ (Abb. 150) von 1926 zeigt den Künstler sogar bei der Arbeit mit hellroter Schleife und einreihigem Jackett. Sieht man sich nun Fotografien an, die Dix in dieser Zeit zeigen (Abb. 151), so stellt man fest, dass er tatsächlich so elegant gekleidet und frisiert

²⁴⁴ Anonymes Flugblatt, Düsseldorf 1922, (Archiv Walter Ophey), zitiert nach: von Wiese, Stephan: Gert H. Wollheim, 1993, 214.

²⁴⁵ Oellers: Ikonographische Untersuchungen. 1983. S. 148.

aufgetreten ist. Auch Eva Karcher beschreibt den Dix dieser Jahre als „*arroganten Barbesucher, Charmeur und Frauenverführer*.“²⁴⁶

Wie aber hier trotz der oberflächlichen Unterschiede zu Wollheims Selbstdarstellung leicht festzustellen ist, handelt es sich bei der Kleidung von Dix im Vergleich zu Wollheims im „Abschied“ um elegante Kleidung anderer Art. Dix gibt sich dandyhaft in amerikanischem Stil: „*Das Amerikanische*“, berichtet eine zeitgenössischer Text Ilse Fischers, „*hat er auch [...] im Schnitt des Anzuges: übertrieben weite, kurze Hosen, gepolsterte Oberärmele, unmotiviert hohe Taille*.“²⁴⁷ Diese Orientierung an der amerikanischen Mode hatte Dix mit zahlreichen anderen Künstlern wie z.B. George Grosz – der, wie John Heartfield, sogar seinen Namen amerikanisierte²⁴⁸ – gemeinsam, und zu dieser Orientierung kam meist gleichzeitig eine Begeisterung für andere amerikanische Kultur-Importe wie den Jazz hinzu. Dieser Amerikanismus wurde, zumindest in bestimmten Künstlerkreisen, bewusst als antibürgerliche Protesthaltung kultiviert, insofern dies für das überwiegend nationalistisch gesinnte deutsche Bürgertum durchaus eine Provokation darstellte.²⁴⁹

Weit weniger provokativ – jedenfalls auf das Bürgertum – dürften der Frack und der Chapeau claque Gert Wollheims im „Abschied von Düsseldorf“ gewirkt haben, womit er nichts anderes als das vermeintlich zeitlose Ideal einer festlichen Kleidung des gehobenen Bürgertums zur Schau trägt. Wie Iris Gräfin Vitzthum von Eckstädt in ihrer Dissertation zur Kulturgeschichte des Fracks darlegt, erfuhr der Frack, den sie als „*klassenspezifischen Herrenanzug*“ der „*kulturellen und wirtschaftlichen Führungsschichten*“²⁵⁰ beschreibt, gerade in den 1920er Jahren aufgrund eines gesteigerten „*Vergnügnungsbedürfnis der Gesellschaft [...] nach dem Biedermeier seine zweite Blütezeit*.“²⁵¹ „*Der Wunsch*“, so von Eckstädt, „*der bildungs- und großbürgerlichen Schichten sich*

²⁴⁶ Karcher, Eva: Otto Dix, Leben und Werk. Köln 1988. S. 69.

²⁴⁷ Fischer, Ilse: Der Dadaist (Otto Dix). In: Das Junge Rheinland. Heft 9/10, Juli 1922. S. 23-28. Hier: S. 23.

²⁴⁸ Helmut Herzfeld nannte sich ab 1916 offiziell John Heartfield, Im selben Jahr änderte Georg Groß seinen Namen in George Grosz.

²⁴⁹ Siehe hierzu: Barth, Peter: Otto Dix und die Düsseldorfer Kunstszene 1920-25. Düsseldorf 1983. S. 34.

²⁵⁰ Vitzthum: Würdiger Bürger im Frack, 2006, S. 306.

²⁵¹ Vitzthum: Würdiger Bürger im Frack, 2006, S. 83.

nach außen hin, ähnlich wie der Adel in seinen Uniformen, kleidsam zu präsentieren, schlug sich exemplarisch in dem Gebrauch des Zivilfracks nieder.“²⁵²

Gerade durch die Verankerung des Fracks und Zylinders im gehobenen Bürgertum wurde diese Kleidung auch zur Selbstinszenierung reaktionärer Kreise verwendet. So berichteten z.B. die Düsseldorfer Zeitungen, dass zur Eröffnung der „Großen Kunstausstellung“, die 1922 auf Mitbestreben Wollheims von den meisten ‚fortschrittlichen‘ Künstlern boykottiert wurde²⁵³, „ein Meer von schwarzen Zylindern, die Spitze der Behörden“ aufwartete.²⁵⁴ Und auch Kurt Tucholsky verwendet in seinem 1919 veröffentlichten Gedicht „Berliner Kämpfe“ den Zylinder als Symbol des reaktionären Bürgertums: „Und der Bürger? Die liebe Güte! / Es wackeln im Wind die Zylinderhüte. / Er ist gegen jede Volksempörung. / Politik ist geschäftliche Störung.“²⁵⁵

Warum, kann man vor diesem Hintergrund fragen, stellt sich Wollheim, der während seiner Düsseldorfer Zeit aufgrund seiner spektakulären Auftritte und Aktionen, aber auch aufgrund seines auffälligen Äußeren, selbst als Bürgerschreck galt, in seinem ‚Abschiedsbild‘ nun als gehobener Bürger dar? Kann darin eine Art Verkleidung gesehen werden? Der Bürgerschreck stellte sich dann selbst nur unter Vorwänden als spießiger Bürger dar.

Es wurde bereits erwähnt, dass zeitgenössische Kunstkritiker wie Fritz Stahl oder Paul Ferdinand Schmidt in Wollheims Gemälde „phantastisch kostümiertes Volk“ bzw. einen „Hexensabbath karnevalistischer Gestalten“ sahen.²⁵⁶ Für die Annahme, dass es sich bei den Dargestellten durchgängig um Kostümierte handelt, spricht neben dem Faktor, dass dies Wollheims ungewöhnliche Kleidung selbst erklären würde, auch der Umstand, dass sich auch im weitesten Sinne historisch gekleidete Personen im Bild finden lassen, etwa der rechts hinter Wollheim stehende Mann mit Umhang. Die Darstellung einer Frau als Reiterin mit Zylinder und gespannter Reitgerte – aber ohne Pferd

²⁵² Gräfin Vitzthum v. Eckstädt, Iris Elisabeth: Würdiger Bürger im Frack - Ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Kleidungsforschung, Baltmannsweiler 2006, S. 305.

²⁵³ Siehe hierzu den Abschnitt „Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb.“

²⁵⁴ zitiert nach: von Wiese, Stephan: Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus. In: Krepel: Am Anfang, 1985. S. 53.

²⁵⁵ Kurt Tucholsky veröffentlichte dieses Gedicht unter dem Pseudonym Kaspar Hauser in „Die Weltbühne“ Nr. 3 vom 16.01.1919, S. 69.

²⁵⁶ Vergleiche hierzu das Kapitel 7.6 „Der Abschied um Spiegel der zeitgenössischen Kritik“ in der vorliegenden Arbeit.

– wäre durch diesen Gedankengang ebenso erklärt wie ein mit historischer Mühlsteinkröse geschmückter Mops.

Es kann in der eleganten Kleidung Wollheims allerdings auch die Antizipation seiner neuen, zukünftigen Rolle in Berlin gesehen werden. Dort wird Wollheim tatsächlich ein großbürgerliches Leben als arrivierter Künstler und Porträtist der feinen Gesellschaft führen. Neue Sujets und Sujet-Typen werden dort Eingang in seine Gemälde finden, die in seiner Düsseldorfer Zeit noch undenkbar gewesen waren. Als Beispiel sollen hier die beiden verschollenen Gemälde „Der Kellner“ (Abb. ??, 1928) und „Tischgesellschaft“ (Abb. ??, 1929) dienen: Ersteres ist das Porträt eines ebenfalls in Frack gekleideten Kellners, der, standesgemäß zu seiner Arbeitskleidung, eine schwarze und nicht, wie Wollheim als Großbürger, eine weiße Fliege trägt, und auf einer Platte ein Geflügelgericht präsentiert. Zweiteres zeigt eine gelangweilt wirkende, ebenfalls elegant gekleidete Tischgesellschaft, der soeben von Bediensteten das Essen serviert wird. Es ist anzunehmen, dass es sich bei diesen Dargestellten nicht um Kostümierte, sondern dass es sich eher um eine Studie von Wollheims damaligem realen Umfeld handelt.

Der Weggang aus Düsseldorf, den Wollheim im Titel des Bildes explizit nennt, bedeutete im wirklichen Leben Wollheims nicht nur den faktischen Umzug in eine Metropole; er markiert auch eine großangelegte ideelle Zäsur, nämlich einen Abschied von seinem bisherigen Lebensentwurf. Mit diesem Schritt beendete der dreißigjährige Wollheim seine zahllosen mit großer Wirkungskraft ausgetragenen kunstpolitischen, didaktischen und sozialen Aktivitäten. So radikal sein Anspruch und sein Auftreten in Düsseldorf gewesen waren, so radikal scheint nun Wollheims Abkehr, die sich, so gesehen, eben auch in der Selbstdarstellung, in seiner Kleidung als künftiger Großbürger im „Abschied“ zeigte. Dieser persönliche Wandel Wollheims wurde möglicherweise unterstützt durch seine bereits beschriebene beginnende Liebe zur in Berlin lebenden Tänzerin Tatjana Barbakoff, die nach Aussagen von Zeitzeugen sehr großen Wert auf ein gepflegtes Äußeres legte und sich gerne in den Folgejahren mit Wollheim im Romanischen Café traf.²⁵⁷ Es mag dem Zufall der spezifischen Anlässe geschuldet sein, aber tatsächlich trägt Wollheim auf den beiden erhaltenen Fotos, die ihn gemeinsam mit Tatjana Barbakoff zeigen, ganz im Gegensatz zu seinem bisherigen Auftreten Anzug und Krawatte (Abb. 154 und Abb. 155).

²⁵⁷ Reinhardt, Hildegard / Goebbels, Günter: Tatjana Barbakoff - Tänzerin und Muse. Bonn 2003. S. 166

Bei der Betrachtung von Wollheims Kleidung im „Abschied“ fällt besonders der überlange Zylinder auf, der neben seiner stattlichen Höhe auch einen ‚unnatürlichen‘ Sitz auf dem Kopf des Künstlers aufweist. Der Durchmesser der Kopfbedeckung passt nicht zur Kopfform des Trägers, weshalb der Zylinder auch nur den vorderen Teil des Oberkopfes bedeckt. Er sitzt dadurch nicht fest auf dem Kopf, sondern würde wohl bei nächster Gelegenheit herunterfallen. Da nicht davon ausgegangen werden muss, dass dies ein Fehler Wollheims bei der Schaffung des Gemäldes war, könnte diesem irritierenden Element durchaus Bedeutung für die Interpretation des Gemäldes insgesamt zukommen.²⁵⁸

Tatsächlich ist in Werken zur Geschichte der Mode eine große Variationsbreite an Zylinder-Modellen zu finden²⁵⁹, wobei jedoch die geschätzte Höhe von Wollheims Zylinder beispiellos in der gut zweihundertjährigen Historie dieses Kleidungsstücks wäre. Auch die Art, den Hut auf der vorderen Oberkopfhälfte zu tragen, scheint äußerst ungewöhnlich. Zwar finden sich in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts einzelne Beispiele, in denen der Zylinderhut überlang dargestellt wurde, so etwa bei Lyonel Feiningers Federzeichnung „Melancholy“ (Abb. 156) aus dem Jahr 1911, beim „Zeitungsleser“ (Abb. 157, 1909) des selben Künstlers oder auch im Filmplakat „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (Abb. 158, 1919) des Künstlers Otto Stahl-Arpke. Jedoch ist in diesen Werken die Überlänge des Zylinders jeweils nur ein Element von vielen Überzeichnungen und verzerrten Perspektiven und Proportionen. In Wollheims „Abschied“ verhält es sich mit dem überlangen Zylinder und seinem instabilen Sitz anders. Er ist das einzige irritierende Element in einem sonst sehr realistischen Perspektivensystem, in dem es darüber hinaus keine anderweitigen Verzerrungen oder übermäßige Vergrößerungen oder Verkleinerungen gibt. Welche Bedeutung kann also Wollheim dem wackeligen und überlangen Bürgershut bei seinem ‚Abschied‘ beigemessen haben?

²⁵⁸ Über die besondere Bedeutung des Hutes als Kleidungsstück in der Geschichte der Malerei siehe auch: Heller-Winter, Elisabeth: Der Hut im Bilde - mehr als ein Kleidungsstück. In: Von Kopf bis Hut, München 1984, S. 12-43. Für die vorliegende Fragestellung war dieser interessante Beitrag allerdings unergiebig.

²⁵⁹ z.B. Ley, Andreas: Zylinder. In: Stölzl, Christoph (Hrsg.): Anziehungskräfte - Variété de la mode 1786-1986, München 1986, S. 630-635. Oder: Loschek, Ingrid: Reclams Mode- & Kostümllexikon, Stuttgart 1994, S. 479f. Oder: Peacock, John: Männermode - das Bildhandbuch, Stuttgart 1996. Oder: Klein, Ruth: Lexikon der Mode - Drei Jahrtausende Europäischer Kostümkunde, Baden-Baden 1950, S. 426f.

Betrachtet man noch einmal das in dieser Arbeit identifizierte Vorbild für Wollheims Kopf im „Abschied“ – die von ihm zitierte Büste „Kopf eines Denkers“ (Abb.159) von Wilhelm Lehmbruck –, so stellt man fest, dass der Versuch, dieser Büste einen Zylinder aufzusetzen, scheitern müsste. Da die Kopfform der Büste wie in Wollheims Selbstdarstellung nach oben hin stark ausladend wird, würde ein Zylinder bei ausreichendem Durchmesser über den darunterliegenden Rest des Kopfes und das Gesicht rutschen. Bei kleinerem Durchmesser würde er instabil im oberen Bereich des Kopfes seinen Sitz finden. Für diese Gestaltungsvariante hat sich Wollheim in seinem Gemälde entschieden.

Frack und Zylinder waren in der betreffenden Zeit nicht nur die Kleidung des tatsächlichen gehobenen Bürgertums. Sie ermöglichten in ihrer normierten Uniformität, die zu dieser Zeit zudem durch entsprechende Ratgeber in Buch- bzw. Heftform detailliert beschrieben wurde, auch außerhalb dieser sozialen Schicht stehenden Personen, sich als dieser Gesellschaftsschicht zugehörig zu präsentieren. So konnten auch etwa Emporkömmlinge ihre Unsicherheit in Stilfragen durch die große Uniformität der Kleidung sehr leicht kaschieren.²⁶⁰

Vielleicht tastete Wollheim sich in seinem Abschiedsbild vorsichtig an seine neue Rolle in der gehobenen Berliner Gesellschaft heran, ‚testete‘ also hier seine neue Kleidung unauffällig im Rahmen eines Maskenfests. Wohl schien Wollheim sich dabei noch nicht zu fühlen, denn in dem Bild präsentiert er sich nicht als fröhlicher oder stolzer Bürger, sondern mit gesenktem Haupt und herabgezogenen Mundwinkeln. Möglicherweise ist der wackelige Zylinder ein Symbol dafür, dass in seinen Augen die großbürgerliche Gesellschaft in ihrer allseitigen Normierung zu ihm als speziellem Individuum im wörtlichen Sinne nicht oder noch nicht passte.

Man befände sich hier allerdings im ausschließlich spekulativen Bereich, wollte man darüber hinaus tiefere Aussagen über die Verwendung der vornehmen Kleidung in Wollheims Selbstdarstellung im „Abschied“ machen. Möglichst ist, dass Wollheim sie ohne ‚Hintergedanken‘ einfach im Rahmen seiner Komposition als passend emp-

²⁶⁰ Vgl. hierzu auch: Vitzthum: *Würdiger Bürger im Frack*, 2006, S. 104ff. Ebenso beschreibt Ulrike Lorenz in ihrer *Kulturgeschichte der Mode*, wie Bürgergardisten im Wien des Jahres 1848 ihren Demokratenhut, einen breitkrepigen Kalabreser, aus Angst vor den kaiserlichen Truppen gegen den gutbürgerlichen Zylinder tauschten. Studenten verspotteten daraufhin den Zylinder als ‚Angströhre‘. Loschek: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, 1994, S. 110.

fand. Nach Abwägung der dargelegten Argumente ist es jedoch wahrscheinlich, dass Wollheim damit seine zukünftige und noch ungewohnte Rolle als Arrivist in der Berliner Gesellschaft antizipierte, in dieser Selbstdarstellung malerisch erprobte und zugleich damit auch ein Zugeständnis an den Geschmack seiner späteren Lebensgefährtin Barbakoff machte. In jedem Fall kann diese vornehme Kleidung, um mit Oellers zu gehen, aber als ein Beispiel dafür gelten, *„wie sich bei den neusachlichen Künstlern aus einem ursprünglich bohemistischen Zirkelwesen mit eigenen Ausdrucksformen ein selbstbewusstes Auftreten und Dokumentieren ihrer Wichtigkeit in der Öffentlichkeit der Straße entwickelt und welche Bedeutung das Promenieren, das Auffallen und sich Wiedererkennen im Lebensbereich der Künstler besitzt.“*²⁶¹

7.9.5.2 Das szenisch gebundene Selbstporträt in (weiblicher) Gesellschaft²⁶²

Wollheim stellt sich selbst im „Abschied von Düsseldorf“ in seiner eleganten Kleidung nicht als Maler dar, so wie etwa Otto Dix in dem zuvor genannten „Selbstbildnis mit Staffelei“ von 1926 oder Anton Räderscheidt im „Selbstbildnis“²⁶³ (Abb. 160) von 1928 es in eben einer solchen Kleidung tun. Er zeigt sich im „Abschied“ als Mittelpunkt einer illustren Abendgesellschaft, die – auch dies ist ein auffallendes Merkmal des Bildes – größtenteils aus Frauen besteht.

Es wirkte gerade in dieser Hinsicht überzeugend, die allgemeine These Wilhelm Waetzoldts heranzuziehen, dass künstlerische Werke der *„verkappten Selbstbildnerei“* aus *„dem feinen Reiz“* motiviert seien, *„ein Wunschbild von sich zu malen, im Bildzusammenhange sich die Bedeutung und Funktion zuzuerkennen, die man im Leben nicht besitzt, wohl aber erträumt“*.²⁶⁴ Ist der „Abschied von Düsseldorf“ als Ausdruck der persönlichen Beziehung Wollheims zu Frauen im Allgemeinen bzw. seiner eigenen Wunschvorstellung dieses Verhältnisses zu deuten? In diesem Sinne empfindet Mona Wollheim selbst *„das ganze bunte Getriebe als die sichtbare Verlebendigung des Titels*

²⁶¹ Oellers: Ikonographische Untersuchungen. 1983. S. 251.

²⁶² Der Terminus „szenisch gebundenes Selbstporträt“ wurde zwar geprägt durch: Hammer, Jutta: Das szenisch gebundene Selbstporträt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Bildende Kunst. 1968. S. 583-588; hier soll dieser Ausdruck allerdings in allgemeinerem, wörtlichem Sinn verstanden werden, im Gegensatz zu Hammer, die ihn fast ausschließlich auf einseitig politische Zusammenhänge bezieht.

²⁶³ Wobei Räderscheidt bereits in diesem Gemälde durch nichts als die an die Wand gelehnte Leinwand an seine Eigenschaft als Kunstmaler erinnert. Das Image eines Technikers oder Konstrukteurs wird zusätzlich zur Kleidung durch den kahlen Raum und die streng symmetrisch und konstruiert wirkende Aktdarstellung betont.

²⁶⁴ Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908, S. 318.

[...], denn da herrscht wirklich Abschiedsstimmung, Wehmut, Betrübnis, nur Frauen sind zu sehen, und während die vor ihm Kniende ihn wohl händeringend anfleht, er möge doch bleiben, hat die Liegende alles längst aufgegeben, nur so kann und muss ich es sehen.“²⁶⁵ Doch hat Wollheim, wie in Kapitel 7.9.2 „Personenzugehörigkeiten“ dargelegt im „Abschied von Düsseldorf“ nicht nur seine ‚Wunschvorstellung‘, sondern mehr oder weniger deutlich einige für ihn wichtige weibliche und real existierende Bezugspersonen der damaligen Zeit dargestellt: auf der einen Seite seine wichtige Förderin Johanna Ey, auf der anderen Seite und wesentlich prominenter platziert, seine damalige Ehefrau Leni Stein sowie seine Geliebte Tatjana Barbakoff.

Auch in zahlreichen Doppelbildnissen thematisierte Wollheim das (Spannungs-) Verhältnis von Mann und Frau. Als Beispiele seien genannt: „Die Siegerin“ (1924, Abb. 161), „Dame mit Liebhaber (Die Unterwerfung)“ (1926, Abb. 162), „Reiterin und Zirkusclown“ (1928, Abb. 163) und „Reitdame und Clown“ (1928, Abb. 164). In allen vier Beispielen dominiert in auffälliger Weise die jeweilige Frauenfigur. In „Die Siegerin“ steht, in einer unklaren Raumsituation, frontal zum Betrachter eine fast nackte, nur mit einem transparenten Röckchen, einem Handschuh und eng anliegenden Stiefeln oder Strümpfen bekleidete Frauengestalt. Mit ihrer rechten Hand schwingt sie eine Reitgerte, während schräg hinter ihr ein Mann mit nacktem Oberkörper kniet und mit gesenktem Haupt ihre linke Hand küsst. Das Gesicht der Frau ist mit einem weißen Quadrat übermalt, an Stelle der Augen wurden zwei schwarze Punkte gesetzt.²⁶⁶

Eine ähnliche Konstellation zeigt auch das zwei Jahre später entstandene „Dame mit Liebhaber (Die Unterwerfung)“. Eine weiß gekleidete Frau mit blauem Umhang und blauen Schuhen steht in der Bildmitte frontal zum Betrachter. Seitlich vor ihr kniet ein glatzköpfiger Mann. Er trägt eine Art weiße Unterwäsche, möglicherweise ist es auch ein Kostüm, wie man es von Artisten im Zirkus kennt. Der Mann hält den Kopf gesenkt und hat eine Hand zu seinem Gesicht geführt, wobei unklar bleibt, ob auch er, wie der Mann in „Die Siegerin“, die Hand der Frau küsst. Im Gegensatz zum ersten Beispiel schwingt die ‚Dame mit Liebhaber‘ keine Reitgerte, sondern blickt auf den Knienden. Durch den Titel des Bildes sind die Rollen und die Situation definiert: Der Kniende ist der Liebhaber der Dame und unterwirft sich dieser. Die räumliche Situation und die

²⁶⁵ Mona Wollheim in ihrem Brief an Thomas Berger vom 9.10.1991. (Brief im Besitz des Autors.)

²⁶⁶ Einzelne Motive dieses Gemäldes lassen sich nur mit Blick auf Max Ernsts Werk entschlüsseln. Siehe hierzu das Kapitel 8.3.4 „Ernsts Einfluss in Wollheims Werk“ in der vorliegenden Arbeit.

Kleidung der Dame lassen Assoziationen zum Theater zu, weshalb an dieser Stelle an die literarische Tradition der Unterwerfung im mittelalterlichen Minnegesang erinnert sei, nach der es die Pflicht des werbenden Ritters war, sich dem Willen der umworbenen Dame bedingungslos zu unterwerfen. Gegen diese auf die literarische Tradition bezogene Lesart spricht die Tatsache, dass in Wollheims Bild der Mann ausdrücklich als Liebhaber nicht als Werbender titulierte wurde. In der Regel wurde im Minnesang der Werbende aber gerade nie zum tatsächlichen Liebhaber der Umworbenen.²⁶⁷

In den beiden anderen Doppelbildnissen aus dem Jahr 1928 steht der Künstler selbst, als Clown oder Narr²⁶⁸ verkleidet, rat- und hilflos neben der souveränen Reiterin. In „Reiterin und Zirkusclown“ scheint ihn die Frau noch mit der Gerte zurechtzuweisen, während sie ihn in „Reitdame und Clown“ zumindest schon den kleinen Finger berühren lässt. Die Darstellung der Frau als Reiterin mit Reitgerte – auch die „Siegerin“ in dem entsprechenden Bild schwingt ja eine Gerte – ist ein Motiv, das seit Beginn der zwanziger Jahre in Wollheims Œuvre immer wieder auftaucht. Und auch im „Abschied“ ist eine Reiterin mit Zylinder dargestellt, die demonstrativ mit beiden Händen eine Reitgerte spannt. Im Vergleich zu diesen genannten Doppelbildnissen wirkt die Szenerie im „Abschied von Düsseldorf“ weit weniger spannungsgeladen. Zwar präsentiert sich Wollheim dort nicht als fröhlicher Lebemann, sondern mit gesenktem Haupt und herabgezogenen Mundwinkeln, dennoch ist er weit von einer Inszenierung als unglücklicher und sich unterwerfender Liebhaber entfernt, wie sie den männlichen Protagonisten in den Doppelbildnissen zuteil wird. Er ist im ‚Abschied‘ der vornehme, in sich versunkene männliche Mittelpunkt, auf den die weibliche Gesellschaft Bezug nimmt, in dem sie auf ihn zeigt, nach ihm ‚begehend‘ greift oder sich bei ihm einhakt. Wollheims Selbstdarstellung im „Abschied“ lässt sich – abseits des spezielleren Aspektes, dass es sich um eine vornehmlich weibliche Gesellschaft handelt – auch anhand der gesellschaftlichen Szenerie im Allgemeinen mit Selbstbildnissen anderer Künstler der zwanziger Jahre vergleichen. Oellers stellt als ein Novum der Malerei der Neuen Sachlichkeit fest, dass die Künstler über die Darstellung ihrer individuellen Existenz bzw. über die Darstellung ihres Berufes hinausgegangen wären und dem im Genre des

²⁶⁷ Zum Thema Minnesang siehe: Bumke, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. München 1990. S. 297-314.

²⁶⁸ Über die Tradition der Darstellung von Narren oder Gauklern seit dem Mittelalter informiert: Müller, Markus (Hrsg.): Der Künstler als Gaukler. Berlin 2006. S. 11-37

Künstlerselbstbildnisses neue Seinsbereiche erschlossen hätten. So konnte nun der Maler laut Oellers „in bis dahin ungewöhnliche Rollen schlüpfen und veränderte Situationen für sich ausnutzen“²⁶⁹ An zwei für die realistische Malerei der zwanziger Jahre typischen Beispielen soll kurz geprüft werden, ob und, wenn ja, in welcher Form sich der „Abschied von Düsseldorf“ von anderen szenisch gebundenen Selbstporträts in Gesellschaft unterscheidet.²⁷⁰

Otto Dix stellt sich als eleganter Dandy im Zentrum seines 1922 entstandenen Gemäldes „An die Schönheit“ (Abb. 165) dar.²⁷¹ Er steht in einem Tanzlokal mit einer Hand in der Tasche seines Jacketts, mit der anderen fest einen Telefonhörer umgreifend. „Als dekoratives Arrangement“, schreibt Eva Karcher, „umrunden ihn, den ‚Macher‘, die Trophäen, die Stimulantien jener Jahre: Charleston-Tanzpaar, Negerschlagzeuger, Korsagen-, Dame‘ und die lockig frisierte Büste aus dem Frisiersalon.“²⁷² Setzt sich Dix inmitten dieses Ensembles auch in den räumlichen Mittelpunkt des Gemäldes, so ist er dennoch – anders als Wollheim in seinem „Abschied“ – nicht direkter Mittelpunkt des Geschehens selbst. Die anderen Figuren beziehen sich nicht, wie bei Wollheim, direkt auf den Künstler, sondern wenden sich fast ausschließlich dem Betrachter zu.

Der Dresdener Maler Otto Griebel, der Mitglied des „Jungen Rheinlandes“ und der „Dresdener Sezession“ war, schuf 1926 sein „Selbstbildnis in einer Kneipe“ (Abb. 166). Griebel sitzt in angespannter Haltung im Bildvordergrund und schaut aus dem Bild Richtung Betrachter. Die anderen Kneipenbesucher nehmen weder vom Maler noch vom Betrachter Notiz. Während Griebel sich hier in einem realistisch anmutenden Umfeld²⁷³ malt, scheint Wollheims „Abschied“ künstlich und theatralisch in Szene ge-

²⁶⁹ Oellers: Ikonographische Untersuchungen. 1983. S. 68.

²⁷⁰ Gesellschaft soll allerdings hier bedeuten, dass der große Bereich direkt politisch motivierter, szenisch gebundener Selbstbildnisse der zwanziger Jahre, die vor allem die Solidarität mit der Arbeiterklasse ausdrücken sollte, bewusst außen vor gelassen werden. Ein Vergleich mit entsprechenden Werken wäre aufgrund der zu offensichtlichen Unterschiede in diesem Zusammenhang wenig fruchtbar.

²⁷¹ Auf die im Gegensatz zu Wollheim bei Dix mit der historischen Wirklichkeit übereinstimmende äußere modische Erscheinung wurde bereits hingewiesen. Der amerikanische Stil seiner Kleidung wird hier bewusst betont, indem er den schwarzen Schlagzeuger, aus dessen Brusttasche noch ein ‚Amerika‘-Taschentuch hängt, mit ganz ähnlichem Anzug, Hemd und Krawatte versieht.

²⁷² Karcher, Eva: Otto Dix, Leben und Werk. Köln 1988. S. 94. Karcher sieht in diesem Gemälde die „analytische Demontage der trügerischen Glücksversprechen von Luxus und Vergnügen“. „Mit der Fragwürdigkeit des Titels“, so Oellers, „und der attitudeshaften Übertreibung des ‚Kritischen Zeitdokumentators‘ verweist auch Dix selbst auf seine zwiespältige Rolle als Künstler und als ein von diesem Milieu angezogener junger Mann.“ (Oellers: Ikonographische Untersuchungen. 1983. S. 97).

²⁷³ Wobei Oellers hier die Sichtbarmachung der Klassengegensätze der Gesellschaft erkennt: „saturierte Bürger, die (im Spiegel sichtbar) Zeitung lesen oder hier ihre Freundinnen finden, schicke Damen der

setzt, was durch die expressiven Körperhaltungen und die auffallenden, unterschiedlichen Kleidungen der Figuren unterstützt wird

Griebel und auch Dix scheinen durch ihre mehr oder weniger isolierte Positionierung und Stellung in den jeweiligen Ensembles und durch den Blickkontakt zum Betrachter jeweils ihre Rolle in der von ihnen dargestellten Gesellschaft zu hinterfragen. In Wollheims Bild tritt ein solches Element aufgrund des ausgewiesenen inszenierten Charakters des Geschehens insgesamt und aufgrund der starken Integration des Künstlers in dieses weniger stark in den Vordergrund.

7.9.5.3 Wollheim als „Roter Christus“

Die Anspielungen im „Abschied von Düsseldorf“ – wie die Handhaltung der Selbstdarstellung Wollheims, die der des Christus in Grünewald-Gemälden ähnlich ist, das gesenkte Haupt und die auf ihn deutende Frau rechts vorn, deren Handhaltung der des Johannes in der Kreuzigungsdarstellung des Isenheimer Altars entspricht – legen dem Betrachter Assoziationen nahe, die diese Selbstdarstellung Wollheims mehrschichtig mit Christusdarstellungen verbinden.²⁷⁴

Die Motive, die Wollheim von Grünewald übernimmt, entstammen also vornehmlich einer Kreuzigungsdarstellung. In der Bibel findet man bei den Beschreibungen des Todes Christi folgende Stelle:

„Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich. Die Gräber öffneten sich, und Leiber vieler Heiligen, die entschlafen waren, wurden auferweckt. Nach der Auferstehung Jesu verließen sie ihre Gräber und erschienen vielen. [...] Auch viele Frauen waren dort und sahen von weitem zu; sie waren Jesus seit der Zeit in Galiläa nachgefolgt und hatten ihm gedient.“ (Matthäus 27, 51-55.)

Die Einzelheiten eben dieser Textstelle wurden von Wollheim in seinem „Abschied von Düsseldorf“ tatsächlich dargestellt: Die Erde spaltet sich an der Stelle, an der die gelb gekleidete Frau kniet, während rechts jemand ein(en) Grab(en) verlässt, indem er

,besseren Gesellschaft‘ beim Plaudern, auf der anderen Seite eine Gruppe der Heilsarmee beim Gesang und ein ärmlich gekleideter Mann, der einem bewusst wegschauenden Bürger ein Los verkaufen möchte.“ (Oellers: Ikonographische Untersuchungen. 1983. S. 103).

²⁷⁴ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den folgenden Aufsatz von Adam C. Oellers, der zwar Wollheims Werk nicht erwähnt, aber eine allgemeine Affinität zu „zweckentfremdeten“ Christusdarstellungen in der Kunst der zwanziger Jahre im Ruhrgebiet beschreibt: Oellers, Adam C.: „Christus im Ruhrgebiet“. Die sozialkritische Aktualisierung der christlichen Bildthematik in der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg. In: Cepl-Kaufmann, Gertrude / Krumreich, Gerd / Sommers, Ulla (Hrsg.): Krieg und Utopie - Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg. Essen 2006, S. 248-259.

auf einer Leiter herausklettert. Unterstützt wird dieses Spiel mit christlicher Ikonografie durch die verwendete Symbolik, z.B. die dargestellten Pflanzen. So handelt es sich bei den Pflanzen mit den weißen, tütenförmigen Hochblättern und den gelben Kolben im Gemälde unten links um eine Gattung der Aronstabgewächse, die in der Kunst des Mittelalters zum einen ein einschlägiges Marienattribut waren und die zum anderen – durch den Verweis auf den grünendem Stab Aarons –in Zusammenhang mit der Auferstehungssymbolik stehen.²⁷⁵ Der rechts neben dem Aronstab im „Abschied“ dargestellte Löwenzahn war in der christlichen Kunst des Mittelalters ebenfalls Christus und Maria zugeordnet. Außerdem firmiert er hier, wie viele milchende Pflanzen, Symbol für den Tod Christi und der Märtyrer.²⁷⁶ Und auch der Fisch, rechts unten dargestellt, ist das älteste Geheimsymbol für Christus.²⁷⁷ Die Schlange, die in Wollheims Gemälde zwischen Aronstab und Löwenzahn kriecht ist in der christlichen Kunst ein Symbol des Sündenfalls, der Verführung des ersten Menschenpaares im Paradies.²⁷⁸ Und selbst der Pillendreher, der in der christlichen Ikonografie keine Rolle spielt, ist als Symbol religiös aufgeladen, da er im Alten Ägypten für die Auferstehung und den ewigen Kreislauf der Sonne stand. In der Totenkult der Ägypter spielten Amulette dieser Käfer, sogenannte Skarabäen, als Grabbeigaben eine wichtige Rolle. Sie sollten die Verstorbenen im Jenseits schützen.²⁷⁹ Wollheim, so lässt sich hier übergangsweise festhalten, versah sein Bild und somit auch die darin vorkommende Selbstdarstellung also mit zahlreichen als christlich oder religiös deutbaren Motiven.

Philippe Junod untersuchte das Phänomen der Selbstdarstellung der Künstler als Christus²⁸⁰ und ging dabei von der seiner Meinung nach ersten Selbstdarstellung eines Künstlers als Christus aus, nämlich Albrecht Dürers Selbstporträt²⁸¹ aus dem Jahr 1500

²⁷⁵ Herder Lexikon der Symbole. Freiburg 1978. S. 18. Bzw.: Dienst, H.: Aaron. In: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 1. Freiburg 1968. Spalte 2-4.

²⁷⁶ Herder Lexikon der Symbole. Freiburg 1978. S. 105.

²⁷⁷ Sauser, E.: Fisch als Symbol in der chr. Kunst. In: Kirschbaum: Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 2. 1970. S. 35f.

²⁷⁸ Kemp, W.: Schlange, Schlangen. In: Kirschbaum: Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 4. 1972. S. 75ff.

²⁷⁹ Regner, Christina: Skarabäen und Skaraboide. Wiesbaden 1995, S. 3f.

²⁸⁰ Junod, Philippe: Das (Selbst)Portrait des Künstlers als Christus. In: Billeter, Erika (Hrsg.): Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie – Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. Stuttgart 1985. S. 59-79.

²⁸¹ Gerade die typische Handhaltung Dürers in diesem Bildnis, die laut Junod der des Salvator Mundi gleiche, wurde in der Malerei der Neuen Sachlichkeit häufig zitiert. Vgl. z.B. Athur Kaufmann: Betty Kohlhaas und Jankel Adler (1923, Abb. 167) oder: Otto Dix: Selbstbildnis mit Staffelei. (1926, Abb. 168).

(Abb. 169), das Junod als Versinnbildlichung eines Künstlers „von Gottesgnaden, der auf seine geradezu demiurgischen Kräfte vertraut“, versteht.²⁸² Bei dem erneuten und dann wiederum sehr starken Aufkommen dieses Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert gelte laut Junod aber nicht mehr, wie bei Dürer, der Salvator als Vorbild, sondern vor allem der leidende Christus. Der Künstler sähe sich, so Junod weiter, in seinem existentiellen Zweifel als „verkannter Wegbereiter und Opfer einer Berufung, die ihrerseits wieder Opfer ist.“²⁸³ Solcherlei von Junod herausgearbeiteten künstlerischen Selbstverständnisse ließen sich indirekt auch auf den möglichen Gehalt der Darstellung in Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ übertragen, insbesondere wenn man sich die Rolle dieses Künstlers im Düsseldorfer Kunstbetrieb und den starken Einschnitt seines Weges von dort sowohl für seine Biografie als auch für sein künstlerisches Schaffen vor Augen führt.²⁸⁴

Ein weiterer Grund für diese vom Künstler selbst hergestellte Assoziation liegt möglicherweise darin, dass der Spitzname des Künstlers während seiner Düsseldorfer Jahre „Roter Christus“²⁸⁵ war: ‚rot‘ vor allem wegen Wollheims Haarfarbe und seiner politischen Gesinnung, da er der KPD nahe stand, wenngleich er nie Mitglied war; ‚Christus‘ wegen seiner überaus großen Einsatzbereitschaft, die sich nicht nur auf künstlerischem Gebiet zeigte. So half er beispielsweise beim Aufbau der Arbeitersiedlung „Freie Erde“, die eine Düsseldorfer Gemeinschaft in gegenseitiger Selbsthilfe in Eller bei Düsseldorf errichtete, wobei Wollheim sich vor allem um die juristischen Belange, die aus der Grundstücksaneignung erwachsen, kümmerte. Wollheims Aufopferungsgabe erschließt sich in diesem Sinne auch aus einem Brief, den Otto Dix 1922 an Johanna Ey schrieb: „Den Wollheim lass ich grüßen, er soll sich auch mal auf sich besinnen und nicht so sehr für die Allgemeinheit aufopfern.“²⁸⁶

Die Karikatur „Das Schweiß Tuch der Johanna“ (Abb. 170), die ein unbekannter Künstler in das Skizzenbuch zeichnete, das Wollheim und Schwesig 1923 im „Ey“ anlegten, nimmt das Motiv der heiligen Veronika mit dem das Antlitz Christi zeigende

²⁸² Junod: (Selbst)Portrait. S. 75.

²⁸³ Junod: (Selbst)Portrait S. 76.

²⁸⁴ Siehe hierzu die Abschnitte 3.: „Zur Biografie Wollheims“ und 7.9.4.3: „Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb“.

²⁸⁵ Siehe hierzu: von Rohr, Alheidis (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Berlin 1971. S. 26.

²⁸⁶ zitiert nach: Remmert / Barth (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Die wilden Jahre 1919–1925. Düsseldorf 1984. S. 29.

Schweiß Tuch auf und stellt als Veronika die Kunsthändlerin Johanna Ey, als Christus ihren ‚Lieblingskünstler‘ Gert Wollheim dar. Die deutlich ironische Nuance dieser Darstellung lässt darauf schließen, dass Wollheim die Bezeichnung ‚Christus‘ mit einem durchaus nicht unerheblichen Selbstbewusstsein zu tragen und diesen auch selbst zu kultivieren bereit war. So versah Wollheim beispielsweise seinen Artikel „Vors Gericht!“ von 1922, in welchem es unter anderem um Schmähung und Verurteilung seiner Kunst durch öffentliche Stellen geht, mit einem Bibelzitat, das obendrein eine wörtliche Rede Jesu wiedergibt:

„Außerdem ist Wollheims Dozent an der Volkshochschule und teilt den Behörden hier mit: (Johannes 18.20, 21): ‘Ich habe frei öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allzeit gelehrt in der Schule und habe nichts im Verborgenen geredet. Was fragst du mich darum? Frage die darum, die mich gehört haben; siehe, sie wissen was ich gesagt habe.’ ... Wir werden es aller Welt zeigen, dass wir nicht bloß der körperlichen Bequemlichkeit entraten können als Diener eines neuen großen Geistigen...“²⁸⁷

Vor dem Hintergrund dieses auch an seiner realen Person selbst kultivierten Selbstverständnisses lassen sich die oben erwähnten Anspielungen Wollheims im „Abschied von Düsseldorf“ erklären, die eine Gleichsetzung der Selbstdarstellung des Künstlers mit Christus suggerieren.

7.9.6 Der „Abschied“ als (Bühnen)Inszenierung

Im Laufe der Beschäftigung mit dem „Abschied“ wurde bereits mehrfach auf den stark inszenierten Charakter des auf dem Gemälde dargestellten Geschehens hingewiesen. Dieses wirkt in keiner Weise wie eine reale Straßenszene, wie sie sich im Düsseldorf der zwanziger Jahre hätte zugetragen haben können, sondern wirkt mit der auffälligen Kleidung und den exaltierten Posen und Gesten der Figuren eher künstlich zusammengestellt: In der Haltung der gelb gekleideten, knienden Frau im Vordergrund kann eine expressive Tanzgebärde gesehen werden. Weiter rechts greift sich die am Boden weibliche Figur mit den Händen in die Haare und auch die Posen der stehenden Frau mit

²⁸⁷ Wollheim, Gert: Vors Gericht!. In: Das Junge Rheinland. Heft 6. Düsseldorf 1922. S. 14/15. Es ließen sich zahlreiche ähnliche Beispiele aufführen. So verurteilt Wollheim z.B. die unwissenschaftliche Arbeit von Prof. Richard Klapheck mit den Worten „Alles kann ich vergeben, aber die Sünde wider den Geist nicht, sagte Jesus von Nazareth.“ (Wollheim, Gert: Staat – Öffentlichkeit – Kunst. In: Das Junge Rheinland. Heft 2. Düsseldorf 1921. S. 11-14. Hier: S. 14.)

Federhut rechts sowie der Rückenfigur mit rotem Hut links wirken unnatürlich, ja künstlich inszeniert. Durch die eigenwillig gestellte Anordnung der Bildinhalte und -requisiten erhält das Ganze zusätzlich eine Art Bühnencharakter: Sorgsam wurden am vorderen unteren Bild- oder Bühnenrand die bereits beschriebenen symbolträchtigen Beigaben aufgereiht, während auf der rechten Seite dort sogar auch Teile eines Bretterbodens zu sehen sind. Und auch der Bildhintergrund, die nächtliche Silhouette der Stadt wirkt wie eine Kulisse oder ein Bühnenbild.

Inszeniert Wollheim in dem Gemälde seinen Abschied von Düsseldorf als spektakuläres Bühnenstück?²⁸⁸ Tatsächlich hatte Gert Wollheim neben seinen vereinzelt aufgetretenen Auftritten als Schauspieler auch außerhalb der Theaterbühne eine Neigung zur (Selbst-)Inszenierung, einen Hang zur Pose. Dies belegen nicht zuletzt auch einige zeitgenössische Fotografien. In Abbildung 171 aus dem Jahr 1924 schiebt der als Frau verkleidete Wollheim den kleinwüchsigen Malerkollegen Karl Schwesig im Kinderwagen. Für das Foto „Barrikadenkampf auf dem Düsseldorfer Ey-Wall“ von 1921 (Abb. 172) wirft sich Wollheim ausdrucksstark in Pose, wobei er ein Hakenkreuz auf der nackten Brust trägt – damals das Signum des Berliner Arbeitsrates für Kunst. Ähnlich exaltiert posiert er einige Jahre später für ein weiteres Foto (Abb. 173). Wollheims Umzug nach Berlin bedeutete im Besonderen auch das Ende seiner Theateraktivitäten, sei es derjenigen als Autor von Theaterstücken, als Regisseur oder als Schauspieler. Vor diesem Hintergrund erscheint es naheliegend, eben diese Aktivitäten der Düsseldorfer Zeit mit Blick auf den „Abschied von Düsseldorf“ zu beleuchten.

Der namhafte Theaterhistoriker Manfred Brauneck zählt das Düsseldorf der zehner und zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu den „*innovativsten Theaterzentren außerhalb Berlins*“ und bezeichnet es als eine „*Hochburg der Stilkunst*“.²⁸⁹ Düsseldorf's damalige herausragende Stellung in der Theaterwelt hing vornehmlich mit der Arbeit Louise Dumonts und Gustav Lindemanns in ihrem 1905 als Privattheater eröffneten Düssel-

²⁸⁸ Dass die Theaterbühne als solches „einen großen motivischen Anreiz“ für die Malerei der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hatte, aber darüber hinaus auch der „Aufbau vieler Bilder an Guckkastenbühne und Logenperspektive erinnere“, stellt Verena Zimmermann unter anderem in ihrer Dissertation zum Bühnenbild des Expressionismus fest. Zimmerman, Verena: *Das gemalte Drama - Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des deutschen Expressionismus*. Phil. Diss., Aachen, 1987. Hierzu besonders Kapitel 4.1 „Das Bild als Bühne – Die Bühne als Bild“ S. 52-54. Wollheim findet in dieser Dissertation allerdings keine Erwähnung.

²⁸⁹ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne - Geschichte des europäischen Theaters*. Vierter Band. Stuttgart 2003. S. 327.

dorfer Schauspielhaus nebst angegliederter Theaterakademie zusammen, deren berühmtester Schüler Gustaf Gründgens wurde. Dumont und Lindemann entwickelten und etablierten in ihrem Schauspielhaus das sogenannte ‚dichterische Theater‘, bei dem nahezu alle bildnerischen und schauspielerischen Effekte aus den Aufführungen getilgt wurden, um so die Konzentration auf das Dichterwort und die „Freilegung des geistigen Kerns“, so Lindemann, zu ermöglichen.²⁹⁰ Dies war eine deutliche und ob ihrer Deutlichkeit zugleich gefeierte Gegenposition zur gängigen Aufführungspraxis etwa eines Max Reinhardt, der im Theater eine Welt des schönen Scheins sah, in die sich der Zuschauer flüchten können sollte.²⁹¹ Gespielt wurden trotz innovativen Ansätzen am Düsseldorfer Schauspielhaus so gut wie keine zeitgenössischen Dramatiker, sondern vor allem Klassiker wie Shakespeare, Goethe, Schiller und Lessing. 1922 unterstützte Louise Dumont Gert Wollheim im Gerichtsprozess wegen des – laut Anklage – „unsittlichen“ Gemäldes „Lenkbares Stück Festland passiert unter wehender Fahne den Raum von Omega“, den Wollheim schließlich auch gewann. Umgekehrt hat sich Wollheim auch intensiv mit der Arbeit Dumonts auseinandergesetzt.²⁹² Wenngleich es auch – abgesehen von einer noch zu erwähnenden punktuellen Zusammenarbeit von Ensemblemitgliedern des Schauspielhauses und Wollheim – keinen Beleg über eine direkte künstlerische Zusammenarbeit zwischen Dumont und Wollheim als Theaterschaffendem gibt, so scheint die Erwähnung dieser besonderen, vornehmlich durch Dumont bedingten Stellung Düsseldorfs als Theaterstadt dennoch zur Skizzierung des geistigen Klimas am Ort und zur Zeit von Wollheims diesbezüglichen Aktivitäten sinnvoll.

Es war hier keine Ausnahmeerscheinung, dass ein ausgebildeter Maler wie Wollheim sich auch schreibend ausdrückte. Mehrere Kollegen aus dem engeren Umfeld betätigten sich ebenfalls literarisch. Auf die auflagenstarken satirischen Romane von Adolf

²⁹⁰ Brauneck: Die Welt als Bühne. 2003. S. 238.

²⁹¹ Vgl. hierzu: Brauneck: Die Welt als Bühne. 2003. Zu Düsseldorf: S. 237-329. Zu Max Reinhardt: S. 256-299.

²⁹² So schreibt Wollheim im Nachwort zu seinem 1924 uraufgeführten und ein Jahr später verlegten Theaterstück „Der Staatsanwalt“ als eine Art Bühnenanweisung ganz im Geiste Dumonts: *„Der Vorschlag für eine Theatergesellschaft, welche Wert auf einfache und möglichst selbstverständliche Darstellung legt; die im Bühnenbild die Gestaltung der Atmosphäre und Räumlichkeit des Stückinhalts sieht; in der Beleuchtung den Vollzug der Stimmungswechsel, in den Schauspielern aber das Mittel zu Geste und der Aussprache der nötigen Worte. Also nicht im Bühnenbild ein schönes Bild, in der Beleuchtung einen verzaubernden Lichteffect als Selbstzweck und in den Schauspielern ein Mittel, schön gesprochene Worte, donnernde Stimmen, gutgebaute, geniale Menschen zu zeigen. [...] Ich bitte, mir dieses Nachwort zu verzeihen, allein die Kenntnis unserer heutigen Bühnenzustände macht es leider notwendig.“* Wollheim, Gert: Der Staatsanwalt. Theaterstück in drei Akten. Konstanz 1925. S. 71.

Uzarski wurde bereits hingewiesen; ebenso sind von Wollheims Freund Otto Pankok zahlreiche veröffentlichte Gedichte überliefert.²⁹³ Neben Gedichten und Texten zur Kunst verfasste Wollheim mindestens drei Theaterstücke, von denen sich aber nur eines in Text erhalten hat.

Im Jahr 1921 schrieb Wollheim „Ein Theaterstück im Freien“, das von der Freien Volksbühne Groß Düsseldorf und mit Wollheim selbst als einem der Schauspieler in der Freilichtbühne im Grafenberger Wald aufgeführt wurde. Als Schauspieler wirkte Wollheim auch in einer weiteren Inszenierung der Volksbühne mit.²⁹⁴ Das „Theaterstück im Freien“ selbst bzw. dessen exakten Inhalt ist leider nicht überliefert. Es hat sich nur eine Kritik der Vorstellung erhalten, die sich in der Zeitschrift „Die Schöpfung: sozialrevolutionäres Organ für das sozialistische Neuland“ befindet.²⁹⁵ Trotz dürftiger Quellenlage kann aus dieser Kritik der Inhalt des Stückes rekonstruiert werden. Zunächst trat in dem Stück ein Theaterdirektor auf und erklärte einem in der Szene stehenden Arbeiter, worin das Neue dieses Theaterstückes bestehe: *„Es handelt sich dabei um ein Gedicht im Freien. Es handelt sich um die Fühlungnahme zwischen der freien Landschaft mit dem Denken und Handeln des Menschen. Es handelt sich darum, daß die Kunst nun da ausgeübt werden soll, wo das Brot wächst, die Äpfel reifen und die Tiere springen.“*²⁹⁶ Im Anschluss zeigte der erste der drei Akte einen Bilderbogen vom „Leben, Lieben und Hassen“ archaischer Höhlenmenschen, die „Zwiesprache mit den Naturgeistern, mit den Pflanzen und Tieren“ halten. Im zweiten Akt versuchte ein Prophet mit seinen Jüngern das Wort Gottes – laut Rezensent „Die Wahrheit“ – zu verkünden. Die Höhlenbewohner sahen dies jedoch als Bedrohung an und erschlugen die „Eindringlinge“. Im letzten Akt herrschte zunächst Krieg und nach dessen Ende erschien der nackte „Erdgeist“ und klagte moralisierend die Gewalttätigkeiten an und ermahnte die Menschen, sich zu bessern und sich mehr zu freuen. Am Ende lustwandelten Liebespaare in einer Sommernacht. Das Stück war rhythmisch durchgestaltet und wurde, nach klassischem Vorbild, von Chören begleitet. Als Theaterbühne diente

²⁹³ Siehe hierzu auch: Heckmanns, Friedrich W.: Aspekte der Dichtung im Jungen Rheinland, Düsseldorf 1919-1925, in: Cepl-Kaufmann, Gertrude/Hartkopf, Winfried (Hrsg.): Das literarische Düsseldorf – Zur kulturellen Entwicklung von 1850-1933, Düsseldorf 1988, S. 201-214.

²⁹⁴ von Wiese / Nutt: Wollheim, 2000, S. 133.

²⁹⁵ Die Schöpfung: sozialrevolutionäres Organ für das sozialistische Neuland, Düsseldorf, 03.08.1921, ohne Seitenzahl. Der Rezensent wird nur mit dem Buchstaben J. angegeben. Die Zeitschrift richtete sich an „alle Anarchisten und Syndikalisten für das revolutionäre Arbeitervolk“.

²⁹⁶ Die Schöpfung, ohne Seitenzahl.

eine Lichtung im Grafenberger Walde, während das Publikum – laut Besprechung größtenteils Arbeiter, die Mühe hatten, dem Text zu folgen – in Hufeisenform an einer steil abfallenden Böschung saß. Angesichts des fragmentarischen Charakters der Überlieferung kann über dieses erste Theaterstück Wollheims nur festgehalten werden, dass es formal durch seinen Rhythmus und den Chor an klassischen antiken Stücken orientiert war und sowohl von Wollheim selbst als auch von dem einen Rezensenten als etwas völlig Neuartiges bezeichnet wurde.²⁹⁷ Annette Lagler, die sich für den Katalog der Wollheim-Retrospektive 1993 mit Wollheims „Theater-Kunst“ beschäftigt hat, erahnt gegenüber der Rezension *„eine weitaus komplexere Dramaturgie, in der Stile, Zeit- und Realitätsebenen nach Art einer Collage miteinander verwoben“*²⁹⁸ gewesen wären. Rein der Quellenlage nach – auch Frau Lagler bezieht sich ausschließlich auf die einzige überlieferte Rezension – kann aber nur von zwei Ebenen gesprochen werden, die auch nicht verwoben, sondern klar getrennt erscheinen: Die einführenden Worte des Theaterdirektors einerseits und die anschließenden drei Akte mit den Höhlenbewohnern andererseits.

Im Gegensatz zum ersten Stück hat sich Gert Wollheims lesenswertes zweites Theaterstück „Der Staatsanwalt“ in Gänze erhalten. Es wurde 1924 im Saal der Düsseldorfer Ludwigsburg durch die Theatergruppe „Junge Aktion“ aufgeführt, welche gewöhnlich vor Arbeiterorganisationen spielte.²⁹⁹ Zu den Schauspielern der „Jungen Aktion“ gehörten unter anderem Karl Horbach und weitere Mitglieder des Ensembles des Düsseldorfer Schauspielhauses.³⁰⁰ Ein Jahr nach dieser Aufführung erschien „Der Staatsanwalt“ als gedrucktes Buch im Konstanzer Seeverlag.³⁰¹

²⁹⁷ Der Vollständigkeit halber sei noch auf die Kritikpunkte des Rezensenten hingewiesen: *„Die Sprechchöre müßten etwas deutlicher in der Aussprache werden. Die Haltung einzelner Höhlenmenschen war nicht natürlich genug. Sie ähnelte zuviel dem zivilisierten Menschen. [...] Wer versucht, den Unterschied zu finden zwischen moderner Theaterkunst und dieser neuen Kunst, für den war der Abend kein verlorener.“* Die Schöpfung, ohne Seitenzahl.

²⁹⁸ Lagler, Annette: Dramaturgie eines Malers – Gert H. Wollheims „Neue Theaterkunst“. In: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Wollheim, 1993. S. 37-41, hier: S. 37.

²⁹⁹ Siehe hierzu: Matzigkeit, Michael/Kortländer, Bernd: Zwischen Aktivismus und Depression - Streiflichter auf das literarische Leben in Düsseldorf zwischen dem Ersten Weltkrieg und dem Ende der Weimarer Republik. In: Krempel, Ulrich (Hrsg.): Am Anfang: Das Junge Rheinland. Berlin, 1985, S. 143-151, hier: S. 150. Neben Gert Wollheims Stück standen unter anderem Werke von Bertolt Brecht oder Ernst Toller auf dem Programm.

³⁰⁰ Remmert / Barth (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Die wilden Jahre 1919-1925. Düsseldorf 1983. S. 31.

³⁰¹ Im Umschlag dieser Ausgabe wurde zwar bereits ein weiteres Werk Wollheims, „Das kaiserliche Theaterstück“ angekündigt, das aber nie veröffentlicht wurde. Grund dafür ist möglicherweise, dass der

Die Handlung des Stückes lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die Hauptperson des Stückes, ein namenloser Staatsanwalt, erwirkt die Verurteilung und Hinrichtung einer des Kindsmordes beschuldigten, tatsächlich aber unschuldigen Angeklagten. Dies geschieht durch verwirrende und teils absurde Wortverdrehungen, die das tatsächliche Geschehen in das durch die Vorverurteilung des Staatsanwaltes Gewollte abändern. Nach Vollstreckung des Urteils und dem Erkennen der Fehlleistung des Staatsanwaltes soll dieser aus dem Amt entlassen werden. In seiner Verteidigungsrede erkennt der Staatsanwalt das eigene Unvermögen und seine Schuld an, stellt aber auch gleichzeitig den kompletten Justizapparat in Frage. Obwohl er die Wahrheit sagt, wird er vom Gericht für geisteskrank erklärt. Schließlich erträgt der Staatsanwalt das von ihm verübte Unrecht nicht mehr und begeht Selbstmord. In absurden Wortverdrehungen zwischen einem Arzt und einem Polizist wird eine natürliche Todesursache festgestellt und die vermeintliche Geisteskrankheit zum Gelenksleiden umgedeutet.

Im Gegensatz zum ersten Theaterstück ist der „Der Staatsanwalt“ nicht rhythmisch durchgestaltet. Auch die Sprache ist wenig theatralisch, sondern orientiert sich an gewöhnlichen Dialogen.³⁰² Neben dieser ‚realen‘ Handlung, die auf tatsächliche politische Zustände – die damalige immer wieder lebhaft geführte Diskussion um die Abschaffung der Todesstrafe in der Weimarer Republik – Bezug nimmt, enthält das Stück zahlreiche surreale Elemente: Verriegelte Türen gehen immer wieder wie von selbst auf, die geköpfte Frau besucht das Schlafzimmer des Staatsanwalts, ein Telefon spricht die Gedanken der im Raum Anwesenden aus, ein Amtsdienstler altert in Sekundenschnelle usw. Mit seiner Grundidee, im Rahmen eines als Gerichtsverhandlung konzipierten Theaterstücks auf Missstände in der Justiz oder dem Strafrecht – im vorliegenden Fall also auf Justizirrtum in Kombination mit Todesstrafe – aufmerksam zu machen, war Wollheim mit „Der Staatsanwalt“ am Puls der Zeit, wenn nicht gar dieser Zeit voraus: In seiner Untersuchung „Das ‚Zeitstück‘: Probleme der Justiz“ legt Hubertus Schneider ausführlich dar, dass es in den Jahren 1928 bis 1930, also vier Jahre nach Wollheims

Seeverlag des Dichters und Verlegers Oskar Wöhrle aufgrund von Misswirtschaft und Inflation im Jahr des Erscheinens des Theaterstückes „Der Staatsanwalt“, 1925, in Konkurs ging.

³⁰² Tatsächlich scheint Wollheim auch wenig an der wörtlichen Wiedergabe des Stückes gelegen zu haben. So schreibt er im Nachwort: „*Dieses Stück wird also erst vollendet sein, wenn es weniger nach dem Text, als vielmehr in der möglich strengsten Disziplin des Geistes gespielt wird, welcher sein Wesen in Gerichtssälen treibt und in der Brust der Menschen lebendig ist, die mit jenen Instituten in Berührung kommen.*“ Wollheim, Gert: Der Staatsanwalt. Konstanz 1925, S. 71.

„Staatsanwalt“, an deutschen Theatern die Modeerscheinung zahlreicher sogenannter „Zeitstücken“ gab, die Probleme der Justiz thematisierten. Teilweise wurden dabei authentische Fälle in Reportageform auf die Bühne gebracht.³⁰³

Wenn auch die Analyse des überlieferten Theaterstücks „Der Staatsanwalt“ keinen direkten Bezug zum „Abschied von Düsseldorf“ erkennen lässt, so ist doch möglich, den stark inszenierten Charakter des Gemäldes in Kombination mit den weiteren an eine Bühne erinnernden Elementen – wie die am vorderen Rand aufgereihten Pflanzen und Tiere – als eine Art Reminiszenz an Wollheims Theateraktivität der Düsseldorfer Zeit zu sehen. Der einstige engagierte Theatermacher Wollheim wandelte sich so gesehen mit seinem ‚Abschied‘ zum eleganten Theaterbesucher mit Frack und Zylinder.

Doch noch ein anderer an eine Bühnenszenierung erinnernder Aspekt scheint sich im „Abschied von Düsseldorf“ zu manifestieren – ein Aspekt, der mit Tatjana Barbakoff in Zusammenhang steht, die Wollheim, wie bereits dargelegt, sehr wahrscheinlich in der ‚begehend‘ zu ihm greifenden, nur von hinten zu sehenden Figur mit roter Mütze dargestellt hat.³⁰⁴ Bis zu ihrer Flucht aus dem nationalsozialistischen Deutschland war Barbakoff als bekannte Ausdruckstänzerin im In- und Ausland unterwegs. Der Ausdruckstanz, auch freier oder expressionistischer Tanz genannt, entwickelte sich ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts aus der rhythmischen Gymnastik hin zu einem Individualtanz, der zunächst auch als Gegenposition zum klassischen Ballett angesehen wurde.³⁰⁵ Seinen absoluten Höhepunkt erlebte der Ausdruckstanz in der Weimarer Republik. Aus heutiger Sicht war die – auch international – bekannteste Vertreterin des Ausdruckstanzes die Hannoveranerin Mary Wigman³⁰⁶, die eigentlich Marie Wiegmann hieß und ihren Namen gleich zeitgenössischen Malern wie etwa John Heartfield amerikanisierte. In der von ihr 1920 in Dresden eröffneten „Schule für modernen Tanz“ und weiteren Filialen wie etwa in New York ließen sich tausende, darunter zahlreiche später eben-

³⁰³ Siehe hierzu: Schneider, Hubertus: Das „Zeitstück“: Probleme der Justiz. In: Erken, Günther/Ruckhaberle, Dieter: Theater in der Weimarer Republik, Berlin 1977, S. 835-842.

³⁰⁴ Vgl. hierzu das Kapitel 7.9.2 „Personenzugehörigkeiten“ in der vorliegenden Arbeit.

³⁰⁵ Zu den verschiedenen Aspekten des Ausdruckstanzes siehe: Müller, Hedwig / Stöckemann, Patricia: „...jeder Mensch ein Tänzer.“ Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Gießen 1993. Oder: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven, 1992. Zu großen Niederschlag des Tanzes als Motiv in der bildenden Kunst der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts siehe: Adelsbach, Karin/Firmenich, Andrea (Hrsg.): Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Köln 1996. Dort wird vor allem die frequente Darstellung des Tanzes bei Henri Matisse, Ernst Ludwig Kirchner und Emil Nolde behandelt.

³⁰⁶ Zu Mary Wigman siehe: Müller, Hedwig: Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin. Berlin 1986.

falls bekannte Tänzerinnen ausbilden. Da auch dieser Nachwuchs auf die Bühnen drängte, gab es einerseits zahllose Tourneen von Tänzerinnen unterschiedlichster Qualitätsstufen, Tourneen, die bis in kleinste Provinzstädte führten. Andererseits kam es zu Abschweifungen mancher Ausdruckstänzerinnen in das Metier der Vergnügungsschautänze der Großstadtrevuen oder das der unbekleideten Ausdruckstänze, etwa einer Anita Berber oder Claire Bauhoff.³⁰⁷

Wie Tatjana Barbakoff hat auch Mary Wigman stets den Kontakt zu bildenden Künstlern gesucht. So wurde etwa ihr berühmter Totentanz von Ernst Ludwig Kirchner in einem Gemälde festgehalten (Abb. 174). Aufgrund ihrer enormen Popularität und ihrer viele Jahrzehnte währenden Tätigkeit gibt es von Wigman – im Gegensatz zu Tatjana Barbakoff – ebenfalls umfangreiches Fotomaterial. Eine Bewegungsstudie von Mary Wigman (Abb. 175) erinnert stark an die ‚begehrende‘ Armhaltung der weiblichen Figur mit rotem Hut aus Wollheims Bild. Und auch Tatjana Barbakoff scheint ähnliche Bewegungen in ihrem Repertoire gehabt zu haben, wie ein Werk des Malers Karl Bennewitz von Loefen d. J. (Abb. 176) aus dem Jahr 1927 belegt. Ein Foto der Mary Wigman Tanzgruppe bei der Probe zum Stück „Die Feier“ (Abb. 177) oder das Foto Mary Wigmans aus „Der Weg“ (Abb. 178) zeigen, dass im Ausdruckstanz auch ungewöhnliche Arm und Handhaltungen eingesetzt wurden, wie sie etwa bei der stehenden weiß gekleideten Figur in Wollheims „Abschied“ zu sehen sind. Auch von Mary Wigmans Lehrer, Rudolf von Laban, und dessen Tanzgruppe gibt es Fotografien (Abb. 179), auf denen die expressive Gestik der Tänzer, aber auch die Stellung der Personen im Raum und zueinander an den stark inszenierten Charakter des „Abschieds“ erinnert. Neben der auffälligen Kleidung waren zum Teil auch Masken Bestandteil des Ausdruckstanzes.³⁰⁸ Als Beispiele können Fotos von Mary Wigmans berühmten „Hexentanz“ (Abb. 180) oder „Totentanz“ (Abb. 181) dienen; aber auch von Tatjana Barbakoff ist ein Foto mit Maske überliefert (Abb. 182). Die hier zu sehenden Masken erinnern in ihrer Flächigkeit, in der stilisierenden Reduktion der Formen und in der fehlenden Farbigkeit an das Maskenhafte aller stehenden Frauenfiguren im „Abschied“.

Auch eine weitere Spielart des Ausdruckstanzes, die ihre Wurzeln im frühen 19. Jahrhundert hatte, kann in direkten Bezug zu Wollheims Abschiedsbild gebracht werden:

³⁰⁷ Brauneck: Die Welt als Bühne, 2003. S. 238-447, hier besonders S. 443.

³⁰⁸ Siehe hierzu: Schrode, Thomas: Kostüm und Maske im Ausdruckstanz. In: Oberzaucher-Schüller: Ausdruckstanz, 1992. S. 294-305.

die sogenannten „Lebenden Bilder“ oder „Tableaux vivants“.³⁰⁹ Bereits 1809 beschrieb Goethe in seinem Roman „Wahlverwandtschaften“ das gesellige Abendvergnügen, berühmte Kunstwerke mit lebenden, in der richtigen Position verharrenden Personen nachzubilden.³¹⁰ Im Laufe des 19. Jahrhunderts gab es mehrere Darstellerinnen, die mit solchen „Lebende Bilder“-Vorstellungen in Theatern auftraten. Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich wurde dieses Nachstellen bekannter Kunstwerke von einigen Ausdruckstänzerinnen in die eigenen Programme integriert. Zu den bekanntesten Vertreterinnen zählten die 1879 in München geborene Rita Sacchetto, zu deren Schülerinnen Anita Berber gehörte und die in den Jahren zwischen 1917 und 1924 auch in zahlreichen Stummfilmen mitwirkte, sowie die international erfolgreiche Tänzerin Isadora Duncan, die 1877 in den USA geboren wurde und ab der Jahrhundertwende abwechselnd in Berlin, London, Paris und Moskau arbeitete. Vorbilder für Sacchettos „Lebende Bilder“ waren unter anderem Gemälde von Francois Boucher, Nicolas Lancret, Thomas Gainsborough oder Joshua Reynolds. Isadora Duncan hingegen bevorzugte Darstellungen von griechischen Vasen oder etwa Sandro Botticellis „La Primavera“.³¹¹ Von Isadora Duncans Adoptivtochter Lisa Duncan hat sich das undatierte Foto einer Tanzszene erhalten (Abb. 183), deren auffälliger Zeigegestus einerseits an Leonardo da Vincis „Johannes der Täufer“ (Abb. 184) erinnert, andererseits an die weiß gekleidete Frau in Wollheims Abschiedsbild. Auch von Wollheims direkter Bezugsperson zum Ausdruckstanz, Tatjana Barbakoff, ist die Eigenart überliefert, als Start- oder Schlussbild ihrer Tänze die Pose einer bestimmten Plastik, etwa einer von Ernst Barlach, einzunehmen.³¹² Ebenso sind Titel einzelner Tänze von Barbakoff bekannt, die – so sperrig diese Titel für heutige Ohren auch klingen mögen – eine bewusste Durchdringung

³⁰⁹ Siehe hierzu: Rieger, Claudia: „Lebende Bilder“ und „Bewegte Plastik“. In: Oberzaucher-Schüller: Ausdruckstanz, 1992. S. 367-376.

³¹⁰ Es ist in diesem Zusammenhang nicht unwahrscheinlich, dass Wollheim, der ein großer Goethe-Kenner war und auch in anderen Zusammenhängen in Bildern Bezug auf dessen Werke genommen hat (vgl. hierzu die Analyse des Gemäldes „Gretchen“ in der vorliegenden Arbeit), hier auch mit dem indirekten Hinweis auf die „Wahlverwandtschaften“ zusätzlich auf die Anziehungskraft – und deren bei Goethe als „Naturnotwendigkeit“ definierten Legitimation – der begehrend zu ihm greifenden Tatjana Barbakoff hinweisen wollte. Goethe beschreibt in seinem Roman die chemische Eigenart, dass Elemente, die sich eigentlich in festen Verbindungen befinden, zu anderen, stärkeren Elementen derart hingezogen werden, dass sie diese als „Wahlverwandtschaft“ annehmen und eine neue Verbindung eingehen müssen. Diese Naturgesetzmäßigkeit überträgt Goethe auf den Menschen und dessen persönliche Beziehungen und führt sie am Beispiel der von vier Personen vor. Sowohl Wollheim als auch Tatjana Barbakoff fanden sich im Jahr ihres Kennenlernens jeweils in festen Beziehungen, aus denen sie sich später lösten.

³¹¹ Rieger: „Lebende Bilder“, 1992. S. 369f.

³¹² Reinhardt/Goebbels: Tatjana Barbakoff, 2003. S. 29.

von Tanz und bildender Kunst nahelegen: „Ornamentale Studie aus einem gotischen Kirchenfenster“, „Parodie auf Dadaismus, Kubismus, Expressionismus“ oder „Sorgen (inspiriert von dem Gemälde ‚Sorgen‘ von van Gogh)“.³¹³ Titel und Arbeiten wie diese von Barbakoff selbst könnten Wollheim inspiriert haben, Elemente des zeitgenössischen Ausdruckstanzes mit denen bestehender Kunstwerke, im Falle des „Abschieds“ mit dem Personal aus Grünewalds Kreuzigungsbild oder Lehmbruck-Büsten, zu kombinieren.

Ein Foto einer in kniender Stellung ausgeführten Szene der Ausdruckstänzerin Dore Hoyer (Abb. 185) erinnert extrem, bis hin zum Faltenwurf des Rockes an die Kniende in Wollheims „Abschied“. Selbstverständlich kann dieses Foto keinesfalls eine Vorlage für Wollheim gewesen sein, da es mehrere Jahre nach dem Gemälde entstand. Es verdeutlicht aber, neben den zuvor aufgeführten Argumenten, dass die Formensprache und exaltierte Gestik der Wollheimschen Figuren im „Abschied“ vom Ausdruckstanz inspiriert worden sein könnten und dass Wollheim somit mit dieser Bezugnahme auch einen weiteren Aspekt seiner Düsseldorfer Zeit verarbeitete und ausdrückte, nämlich die Begegnung mit seiner späteren Lebensgefährtin Tatjana Barbakoff und, damit zusammenhängend, dem Ausdruckstanz dieser Jahre.

Und noch ein weiteres Detail aus dem „Abschied“ lässt Assoziationen mit dem Theater zu. Der Mistkäfer (Abb. 186), der rechts unten auf dem Bretterboden dargestellt ist, spielt in der antiken griechischen Komödie „Der Frieden“³¹⁴ von Aristophanes eine tragende Rolle: Hier fliegt Trygaios, ein griechischer Winzer, auf einem riesigen Mistkäfer in den Olymp, um dort um Beendigung der ständigen Kriege auf Erden zu bitten. Nach einigem Hin und Her befreit Trygaios die Göttin des Friedens Eirene und kehrt mit ihr und zwei weiteren Göttinnen, nämlich Opora, der Göttin der Ernte, und Theoria, der Göttin des Festes, auf die Erde zurück. Dort heiratet Trygaios dann Opora.

So verlockend die Annahme wäre, die drei auffällig gestikulierenden Frauengestalten in Wollheims Gemälde den drei Göttinnen aus der griechischen Komödie zuzuordnen, so lässt doch die Analyse dieses antiken Theaterstücks leider keine weiteren Übereinstimmungen erkennen. Da Wollheim aber in seinen Theaterstücken der Düsseldorfer Zeit laut der Rezension zu seinem ersten Theaterstück auch mit Elementen des griechischen

³¹³ Goebbels: Tatjana Barbakoff, 2005. S. 48-50.

³¹⁴ Aristophanes „Eirene“, so der Originaltitel, wurde 421 v. Chr. in Athen uraufgeführt und erhielt den zweiten Preis bei den Dionysien. Deutsche Ausgabe: Aristophanes: Der Frieden. Stuttgart 1989.

Theaters wie etwa Chören gearbeitet hat, könnte der Pillendreher doch auch als verschlüsselte Reminiszenz an seine Theatertätigkeit im Speziellen, aber auch an den bedeutenden Theaterstandort Düsseldorf im Allgemeinen gedeutet werden, zumal der einzige Autor der griechischen Antike, der während Wollheims Düsseldorfer Zeit am dortigen Schauspielhaus aufgeführt wurde, Aristophanes war.³¹⁵

7.10 Zusammenfassung: „Der Abschied“

Im Rahmen der ausführlichen Untersuchung seines Entstehungsumfelds, seiner Komposition und den sonstigen Beschaffenheiten sowie insbesondere seiner zahlreichen Zitate anderer Kunstwerke konnte festgestellt werden, dass Gert Wollheims Gemälde „Abschied von Düsseldorf“ – zum einen formal durch die Hinwendung zu einer realistischen Darstellungsweise, zum anderen inhaltlich durch die konvergierende Manifestation der eigenen kunstpolitischen und -didaktischen Ambitionen während der Düsseldorfer Zeit und nicht zuletzt als Antizipation seiner Rolle als arrivierter Künstler der Berliner Gesellschaft – eine zentrale Rolle sowohl in Wollheims Œuvre als auch in dessen Biografie einnimmt.

Wie gezeigt wurde, gibt es nicht *die* eine richtige Gesamtinterpretation des Gemäldes. Je nachdem, unter welchem Aspekt man sich dem Gemälde nähert, erscheinen darin Zitate, Übernahmen und Verweise, die sich dann zum Teil sogar wiederum zu widersprechen scheinen. Handelt es sich denn nun bei den markanten Haltungen der Figuren um Reminiszenzen an den zeitgenössischen Ausdruckstanz oder um Zitate aus Grünewalds Kreuzigungsszene? Werden nun Lehmbruck-Büsten zitiert oder Masken des Ausdruckstanzes nachmodelliert? Man muss, entgegen dem Interesse für eine einheitliche und uniforme Ausdeutung – nach der hier angestellten Untersuchung festhalten, dass es gerade diese vielschichtige Lesbarkeit des Bildes ist, die seinen besonderen Reiz ausmacht. Denn durch die komplexe Verzahnung unterschiedlichster Motive er-

³¹⁵ Aristophanes' Komödie „Die Wolken“ feierte am 01. Juli 1920 dort Premiere. (Michael Matzig, Leiter der Sammlungen im Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, per E-Mail vom 15. November 2012 an den Verfasser.) Da Wollheim trotz mäßiger Schulkarriere offensichtlich über eine umfassende humanistische Bildung verfügte und neben zeitgenössischen Autoren ebenso Shakespeare und Goethe, aber auch die Klassiker der griechischen Antike schätzte, kann davon ausgegangen werden, dass Wollheim – wenn er das Werk nicht schon zuvor kannte – durch die Aufführung im Schauspielhaus zur Beschäftigung auch mit den anderen Werken des Aristophanes angeregt wurde. Zu den literarischen Vorlieben Wollheims siehe auch: Brück, Trude: Mein Leben. In: Koenig, Wieland: Trude Brück: Gemälde, Graphiken. Düsseldorf 1982, ohne Paginierung.

geben sich vielschichtige Bedeutungsebenen, die vom persönlichsten Bereich (der Beziehung Wollheim–Leni Wollheim–Tatjana Barbakoff), über die Antizipation seiner zukünftigen bürgerlichen Rolle in Berlin, bis hin zur Verteidigung der modernen Kunst (Gleichsetzung Lehmbrucks mit Grünewald) reichen. Durch die Wechselwirkung der unterschiedlichen Ebenen erhalten umgekehrt die einzelnen Bedeutungselemente zusätzliche Nuancen. Da Wollheim für sein Selbstbildnis wiederum ein Selbstbildnis Lehmbrucks zitiert und mit Grünewaldzitatens kombiniert, solidarisiert er sich nicht nur mit diesem, dem vom offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb geschmähten Lehmbruck; er selbst reiht sich auch selbstbewusst in die Ahnenreihe dieser Künstler ein. Ebenso verzieht Wollheim damit nicht nur die eigene Selbstdarstellung im Bild mit einem christologischen Nimbus, sondern er rückt gleichzeitig auch den Künstler Lehmbruck selbst, indem er dessen Selbstbildnis zitiert, in diesen Bedeutungsbereich.

Zum einen reagiert Wollheim mit diesen Aussagen, wie gezeigt wurde, direkt auf die lokale Situation im Düsseldorfer Kunstbetrieb, andererseits macht er seine generelle Auffassung von Kunst, künstlerischer Tradition und der eigenen Rolle in dieser deutlich. Wollheim hat das Gemälde aber auch mit zahlreichen weiteren Figuren und Symbolen versehen, die als Reminiszenzen an verschiedene Aspekte seiner Düsseldorfer Zeit gelesen werden können – sei es Frau Ey als eine wichtige damalige Bezugsperson, sei es die in dem ‚spanischen‘ Mops verschlüsselte Darstellung seines ehemaligen Mitstreiters und dem Weggang aus Düsseldorf den Anlass gebenden Adolf Uzarski, oder sei es der Hinweis auf die Begegnung mit dem Ausdruckstanz und einer besonderen Tänzerin, seiner späteren Lebensgefährtin Tatjana Barbakoff, bis hin zum Mistkäfer-Hinweis auf den griechischen Dichter Aristophanes und damit auf die Theaterhochburg Düsseldorf und die eigenen Theateraktivitäten. Gleichzeitig versinnbildlicht Wollheim in seinem Selbstbildnis auch den bewussten Entschluss, sein Leben radikal zu ändern: Weg vom Typus des hyperaktiven, in nahezu allen künstlerischen Disziplinen agierenden, sich für die Allgemeinheit aufopfernden armen Malers in zerschlissener Kleidung, hin zum erfolgreichen Maler mit Frack und Zylinder, der seine Zeit fortan lieber im Romanischen Café statt in anarcho-syndikalistischen Versammlungen verbringt.

Bei all dem darf aber auch nicht vergessen werden, dass das Gemälde für Wollheim offensichtlich auch eine weitere wichtige Funktion erfüllen sollte: Es sollte sein Maltalent und Malkönnen demonstrieren und als spektakuläres Ausstellungsbild sein Entree in

die Berliner Gesellschaft und damit in einen neuen Lebensabschnitt, in dem er sich ausschließlich der Malerei widmen wird, befördern.

8. Künstlerkollegen: Studien zum gegenseitigen Einfluss von Wollheim, Dix und Ernst
Wie in den bisherigen Ausführungen klar wurde, verarbeitete Wollheim vielfach Einflüsse und Motive anderer Künstler in seinem Werk. Deutlich wurden Bildzitate aus den Werken Grünewalds, Boschs oder Velázquez, aber auch aus denen von Zeitgenossen, die sich jedoch im Gegensatz zum jungen Wollheim bereits als Künstler etabliert hatten, wie Wilhelm Lehmbruck oder Ludwig Meidner. In einem nächsten Schritt soll nun der Spur nachgegangen werden, inwiefern sich Einflüsse von Künstlern in Wollheims Werk manifestieren, mit denen Wollheim sich auch im direkten persönlichen Kontakt auseinandersetzte. Dies sind einerseits die akademischen Lehrer, bei denen Wollheim seine künstlerische Ausbildung genoss (Kapitel 8.1), andererseits zwei junge Mitstreiter aus Wollheims Düsseldorfer Jahren, die wie er noch ganz am Anfang ihrer Künstlerkarrieren standen: Otto Dix (Kapitel 8.2) und Max Ernst (Kapitel 8.3). Da die Einflussnahme durchaus nicht einseitig verlief, muss von einem fruchtbaren künstlerischen Dialog gesprochen werden, der sich deutlich auch im Werk der beiden Letztgenannten ablesen lässt und nun dargestellt werden soll.

8.1 Wollheim und seine Lehrer

In diesem Kapitel soll erstmals eine Untersuchung darüber angestellt werden, welchen Einfluss andere Künstler auf Wollheims Kunstschaffen hatten, von denen Wollheim im Rahmen seiner akademischen Ausbildung unterrichtet wurde.

Nachdem Gert Wollheim im Frühjahr 1911 das Gymnasium ohne Reife für die Obersekunda verlassen hatte, besuchte er von Mai bis September 1911 die Freilicht-Aktschule von Hans Lietzmann (1872-1955) in Torbole am Gardasee. In direktem Anschluss an diesen Besuch wurde er an der Sächsischen Schule für bildende Kunst in Weimar aufgenommen. Dort besuchte er zunächst für ein halbes Jahr die Bildhauerklasse von Gottlieb Elster³¹⁶ (1867-1917) und nahm gleichzeitig am Akt- und Landschaftszeichnenun-

³¹⁶ Fälschlicherweise gibt Stephan von Wiese in seiner Biografie zu Gert Wollheim einen Gottlieb Forster als Leiter der Bildhauerklasse an. Vgl. von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1993, S. 201. Und auch im Katalog zur Bonner Ausstellung im Jahr 2000 wird dieser Fehler übernommen: Verein August-Macke-Haus e.V. (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Phantast

terricht von Gari Melcher³¹⁷ (1860-1932) und des Direktors der Schule, Fritz Mackensen (1866-1953), teil.

Auf Empfehlung von Mackensen wechselte Wollheim im April 1912 in die neugegründete Klasse für monumentale Malerei des Tiroler Malers Albin Egger-Lienz³¹⁸ (1868-1926). Ein gutes Jahr nach diesem Klassenwechsel verließ Egger-Lienz die Weimarer Akademie um in Klausen (Tirol) eine freie Kunstschule zu gründen. Zwölf seiner damaligen Studenten – Wollheim war noch nicht dabei – folgten ihm sofort nach Tirol. Erst ein halbes Jahr später, Anfang 1914, entschließt sich Wollheim, ebenfalls in Egger-Lienz Kunstschule einzutreten und sich von diesem wieder unterrichten zu lassen. Mit der Einberufung als Soldat für den ersten Weltkrieg – wohl Mitte des Jahres 1914 – wurde Wollheims akademische Ausbildung frühzeitig und unfreiwillig beendet.

Der aus heutiger Sicht bekannteste Lehrer Gert Wollheims war Fritz Mackensen, der in der Kunstgeschichte vor allem für die Gründung der Künstlerkolonie Worpswede im Jahre 1898 bekannt ist. Mackensen hielt sich 1895 bis 1904 ständig in Worpswede auf und unterrichtete dort unter anderem Paula Modersohn-Becker, Clara Westhoff und Georg Harms-Rüstringen. Im Anschluss übernahm er eine Professur an der Kunsthochschule Weimar, wurde 1910 schließlich deren Direktor und war somit auch für die Berufung sowohl von Gari Melcher als auch von Albin Egger-Lienz mitverantwortlich.

Rein zeitlich gesehen wurde Gert Wollheim am längsten vom Tiroler Maler Albin Egger-Lienz ausgebildet und tatsächlich scheint dessen Werk auch den prägendsten und dauerhaftesten Einfluss auf Wollheims Arbeit gehabt zu haben. Dass der monumentale Stil von Egger-Lienz sowohl inhaltlich wie auch stilistisch vorbildlich für Wollheim war, zeigt eine kurze Gegenüberstellung von Egger-Lienzens „Den Namenlosen 1914“ (Abb. 187, 1916) oder „Die Alten“ (Abb. 188, 1914) und Wollheims „Im Schützengraben“ (Abb. 189) aus dem Jahr 1918: Beide Künstler stellen in diesen Werken typologisierte Figuren und keine Individuen dar. Die Bilder ähneln sich in ihrer erdigen, wenig differenzierenden Farbigkeit, in der Reduktion der Formen und Oberflächenstrukturen,

und Rebell. Bonn 2000, S. 131. Gottlieb Elster erhielt im Jahr 1910 einen Ruf an die Weimarer Akademie als Leiter der plastischen Abteilung, diese Stelle hatte er bis 1913 inne. Vgl. hierzu: Gottlieb Elster - Ein Gedenkblatt, in: Braunschweigische Heimat, 9.Jg, Nr1/2, Juli 1918, S. 11-17.

³¹⁷ Der Amerikaner Gari Melchers war von 1909 bis 1915 Professor an der Weimarer Akademie. Vgl. hierzu: Dreiss, Joseph G.: Gari Melchers - His Works in the Belmont Collection. Charlottesville 1984, S. 43-45.

³¹⁸ Die umfassendste Darstellung von Leben und Werk des Albin Egger-Lienz bietet auf 785 Seiten: Kirschl, Wilfried „Albin Egger-Lienz, 1868-1926, Das Gesamtwerk Band I & II“, Wien/München 1996.

der schematischen Darstellung der Landschaft, sowie in den klar umrissenen Körpern und der Überbetonung der Hände. Besonders auffällig sind die fast schon kopiehaften Übernahmen Wollheims aus „Die Alten“ von Egger-Lienz. Die hängenden Köpfe, die nach vorn gebeugten Oberkörper, die starke Betonung der Schulterblätter stimmen zwischen Wollheims und Egger-Lienzens Arbeit überein. Die Betonung des Ellbogens sowie die ungewöhnlich mit dem Handrücken abgelegte Hand des rechten Soldaten entspricht dem Ellbogen und der auf der Bank abgelegten Hand des Mannes in der Mitte bei Egger-Lienz. Und auch der kahle, auf dem Knie abgelegte Kopf des linken Soldaten findet sein Vorbild in den Köpfen im Gemälde von Egger-Lienz.

Studiert man Skizzen, die Egger-Lienz während Wollheims Ausbildung bei ihm angefertigt hat, so ergeben sich ebenfalls Parallelen. So entspricht etwa die linke Hand in der im Anhang abgebildeten Handstudie³¹⁹ (Abb. 190) der linken Hand des Soldaten mit Helm in Wollheims Gemälde.

Aber auch in der Wahl des Triptychon-Formates für „Der Verwundete“ könnte ein Einfluss vom Lehrer Egger-Lienz erkennbar sein. Dessen Triptychon „Erde“³²⁰ (Abb. 191) entstand exakt zu der Zeit, als Wollheim sein Schüler war. Hier wie dort werden die imposanten Bildmaße genutzt, um auf den Seitenflügeln jeweils nur eine Person darzustellen. Lediglich im Mittelteil hat Wollheim ebenfalls eine Person platziert, während Egger-Lienz hier nur eine öde Hügellandschaft darstellt, welche in ihrer Kargheit wiederum an die Hintergrundlandschaft in Wollheims „Verwundeten“-Mittelteil erinnert.

Wie bereits erwähnt, fertigte Wollheim im Jahr 1970 anlässlich seiner bevorstehenden Einzelausstellung in Berlin Rekonstruktionszeichnungen zu den beiden verschollenen Seitenflügeln seines „Verwundeten“-Triptychons an (Abb. 192). Verblüffende Ähnlichkeit weisen diese Zeichnungen zu Werken von Egger-Lienz auf: So scheint der Tote auf Wollheims rechten Flügel sehr genau dem linken Toten in Egger-Lienz' „Fina-

³¹⁹ Albin Egger-Lienz „Zwei mit dem Handrücken aufgelegte Hände“, 1914, Kohle auf Papier, 34,4x52cm.

³²⁰ Albin Egger-Lienz „Erde“, 1912, Kasein auf Leinwand, Mittelteil 232x232cm, Seitenteile jeweils 232x173 cm, verschollen. Abgebildet war das Triptychon auch in zeitgenössischen Publikationen, etwa: Weigelt, Curt H. „Albin Egger-Lienz“, Berlin 1914, Tafel 34. Gemalt wurde das Werk für den Kirchenraum von St. Justina in Bozen. Ulrike Bestgen sieht in diesem Werk „die Sakralität von Inhalt und Form vereint. [...] Da das Bild für einen Kirchenraum geschaffen wurde und auch inhaltlich dem biblischen Gleichnis vom Sämann nach Matthäus 13, 1-8 und Markus 4, 1-8 Rechnung trägt, ist der Bezug zum religiösen Thema und zum religiösen Kultbild gewährleistet.“ Bestgen, Ulrike: "Altäre ohne Gott"? - Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende. Darmstadt 1991, S. 22.

le“³²¹ (Abb. 193) zu entsprechen. Zwar ist es aufgrund der zeitlichen Überschneidung in den Entstehungszeiten³²² eher unwahrscheinlich, dass Wollheim gerade dieses Werk persönlich vor der Erstellung seines „Verwundeten“ gesehen hat. Ebenso ist nicht gesichert, inwieweit diese 52 Jahre nach der Erstellung der verschollenen Seitenflügel entstandenen Rekonstruktionszeichnungen Wollheims tatsächlich mit den Originalen übereinstimmten. In jedem Fall wird klar, dass sowohl die Formensprache als auch Gestaltungstechnik von Egger-Lienz beeinflusst ist.

Hingewiesen sei noch auf ein frühes Werk des Egger-Lienz aus dem Jahr 1894 mit dem Titel „Toter Franzose“³²³ (Abb.194). Die auffällig verkrampte Haltung der Hände, die an die Hände des Gekreuzigten im Isenheimer Altar denken lassen, ähneln auch der Handhaltung des „Verwundeten“ bei Wollheim.

Auch Wollheims Lehrer Fritz Mackensen könnte für das Aufgreifen des Triptychon-Formates Vorbild gewesen sein. Dessen entsprechendes Werk „Trauernde Familie“³²⁴ (Abb. 195) entstand im Jahr 1896, war vielbeachtet und erhielt auf der ersten internationalen Kunstausstellung in Dresden die Große Goldene Medaille. Im Anschluss wurden allerdings die drei Teile getrennt und daraufhin einzeln verkauft, weswegen Wollheim dieses Triptychon also nie im Original, sondern nur über die bereits in dieser Zeit zahlreichen Abbildungen in Publikationen gekannt haben könnte.³²⁵

Bei der vergleichenden Analyse der Werke von Wollheims akademischen Lehrern konnte also zum einen die mögliche Vorbildfunktion für das Verwenden des sakralen Triptychon-Formates zur Darstellung profaner Inhalte durch Mackensen und Egger-Lienz festgemacht werden, die Wollheim in seinem Kriegstriptychon im Jahr 1919 wieder aufgriff (vgl. Kapitel 5). Zum anderen wurde der prägende Einfluss des Albin Egger-Lienz klar, der sowohl stilistisch als auch motivisch in Wollheims frühen Nachkriegswerk seinen deutlichen Niederschlag findet. Das Studium der Werke der anderen Lehrer Wollheims ließ keinen Einfluss auf dessen späteres Schaffen erkennen.

³²¹ Albin Egger-Lienz „Finale“, 1918, Öl auf Leinwand, 140x228cm.

³²² „Finale“ wurde erstmals am 3. August 1919 im Kunsthaus Zürich ausgestellt. Zwar wurde das Werk auch in Zeitschriften bereits im Frühjahr 1919 reproduziert (vgl. Kirsch Band II S. 551) und Gert Wollheim war seit Ostern 1919 im ostfriesischen Remels, um dort gemeinsam mit Otto Pankok und Ulfert Lüken eine Künstlerkolonie zu gründen. Ob Wollheim diese Zeitschriften gekannt hat, ließ sich nicht ermitteln.

³²³ Albin Egger-Lienz „Toter Franzose“, 1894, Öl auf Pappe, 31x40cm.

³²⁴ Fritz Mackensen „Trauernde Familie“, 1896, Öl auf Leinwand, Mittelteil 17x132cm, Seitenteile je 170x81cm.

³²⁵ Vgl. hierzu: Hamm, Ulrike/Küster, Bernd: Fritz Mackensen, Worpswede 1990, S. 169 f.

8.2 Wollheim und Otto Dix

Im Gegensatz zu Gert Wollheim spielt Otto Dix seit Jahrzehnten sowohl in der Forschung als auch bei Ausstellungen zur Malerei der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts eine herausragende Rolle. Eine wahre Flut von Veröffentlichungen und Ausstellungen ließ sich zum 100. Geburtstag des Künstlers 1991 beobachten.³²⁶

Trotz zahlreicher bis dahin veröffentlichter Untersuchungen schien das Leben und Werk des Künstler immer noch so viel Unerforschtes zu versprechen, dass auch danach weitere monografische Werke³²⁷, zahlreiche Aufsätze und viele Ausstellungskataloge zu Dix erschienen. Auch Einzelausstellungen des Künstler, die sich einzelnen Aspekten von Dix' Werk widmen, erfreuen sich großer Beliebtheit.³²⁸ Die Popularität von Otto Dix scheint auch international heute ungebrochen, wie mehrere Ausstellungen in der jüngsten Zeit in den USA und Kanada belegen.³²⁹

Spätestens im Zuge der Behandlung des „Großstadt-Triptychon“ von Dix wird in der Literatur oft auf eine mögliche Vorbildfunktion von Gert Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ für dieses Werk hingewiesen, wobei es allerdings auch stets beim bloßen Hinweis bleibt.³³⁰ In diesem Zusammenhang wird meist einerseits eine temporäre Ate-

³²⁶ Vgl. hierzu. Strobl, Andreas: Ausstellungen und Publikationen zum Jubiläumsjahr von Otto Dix. In: Kunstchronik 45.1992, S. 237-246.

³²⁷ Strobl, Andreas: Otto Dix – Eine Malerkarriere in Deutschland. Berlin: Reimer 1996. Vgl. dazu auch die Rezension des Buches von Birgit Schwarz in: Journal für Kunstgeschichte 2.1999, S. 286-292. / Bröhan, Nicole: Otto Dix. Berlin 2007 / Gutbrod, Philip: Otto Dix – Lebenskunst, Ostfildern, 2009; dasselbe als englische Ausgabe: Otto Dix – The Art Of Life, Ostfildern 2010 / Fischer, Bernd Erhard: Otto Dix in Hemmenhofen, Berlin 2010.

³²⁸ Exemplarisch seien hier nur "Otto Dix – Aquarelle der 20er Jahre" in der Städtischen Galerie Ravensburg (2002), "Otto Dix. Hommage à Martha" im Kunstmuseum Stuttgart (2005) und "Otto Dix – Welt und Sinnlichkeit" im Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (2006) oder „Geisterbahn und Glanzrevue“ im Bucerius Kunst Forum (2007), Hamburg³²⁸, oder „Getroffen. Otto Dix und die Kunst des Porträts“ im Kunstmuseum Stuttgart (2008), oder „Otto Dix. Zwischen Paradies und Untergang“ in der Kunsthalle Krems (2009) nebst zugehörigem Katalog erwähnt. Anlässlich seines 120. Geburtstages versammelte die Schau „Otto Dix- Retrospektiv“ rund 240 Werke des Künstlers in Gera (2011/12). Zuletzt die Schau „Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit“ 2012/13 im Kunstmuseum Stuttgart.

³²⁹ 2010 fand die erste große, von Olaf Peters kuratierte, Einzelausstellung in den USA mit über 100 Werken in der New Yorker „Neue Galerie“ statt, die dann im Frühjahr 2011 nach Montreal weiterwanderte. Katalog hierzu: Peters, Olaf (Hrsg.): Otto Dix, München 2010.

In der viel beachteten Ausstellung des Jahres 2006 „Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s“ im New Yorker Metropolitan Museum of Art stammen von den 110 ausgestellten Werken allein 54 von Otto Dix. Katalog hierzu: Vgl. Rewald, Sabine: Glitter and Doom - German Portraits from the 1920s. New York 2006.

³³⁰ So zuletzt im Ausstellungskatalog der Stuttgarter Otto Dix-Schau: „Eine wichtige Anregung war für Dix das Werk ‚Abschied von Düsseldorf‘ seines Freundes und Kollegen Gert Wollheim, das 1924 ent-

liergemeinschaft von Dix und Wollheim während ihrer Düsseldorfer Zeit erwähnt, andererseits als Beleg des Einflusses die offensichtliche und in der Literatur einstimmig identifizierte Darstellung von Wollheim im Mittelteil des Triptychons als Geiger der Kapelle angeführt.

Lohnenswert scheint die Erforschung des gegenseitigen Einflusses von Dix und Wollheim, wenn man sich also vor Augen führt, dass Wollheim mit seinem „Abschied von Düsseldorf“ nicht nur Jahre vor Dix ein vielfiguriges Großstadtbild geschaffen hat, sondern beispielsweise auch viele Jahre vor der Entstehung von Dix' zweitem Hauptwerk „Kriegs-Triptychon“ ein dreigliedriges Werk zum Thema Krieg erschaffen hat. Als drittes Beispiel sei Wollheims bereits zuvor analysiertes „Selbstbildnis in der Dachkammer“ (1924) genannt, das erwähnenswerte Parallelen zum zwei Jahre später entstandenen „Bildnis des Dichters Ivar von Lücken“ von Otto Dix aufweist.

Alle drei genannten Werke Wollheims sind während oder kurz vor der gemeinsamen Zeit der beiden Künstler in Düsseldorf entstanden, woraus folgt, dass Dix sie also mit Sicherheit gekannt haben muss. Auch ungeachtet dieser im Folgenden zu untersuchenden Einflüsse spielt Gert Wollheim in Otto Dix' Malerkarriere eine entscheidende Rolle, da er maßgeblichen Einfluss auf die Wertschätzung des Dixschen Werkes bei der Düsseldorfer Galeristin Johanna Ey hatte:

„Johanna Ey ist die erste Person von Seiten des Kunsthandels, von Seiten des öffentlichen Kunstbetriebs überhaupt, die sich für Dix engagiert, die seine Werke ausstellt, ankauft, verkauft und Verkäufe vermittelt. Daß sie dies tut ist im Ursprung Pankok und Wollheim zu verdanken, die nicht nur die Korrespondenz mit Dix in Dresden geführt, sondern auch Frau Ey von der Qualität der Dix'schen Werke überzeugt haben.“³³¹

Über die exakten Umstände, wie es nun zu einem Kontakt zwischen der Düsseldorfer Künstlerszene und dem jungen Otto Dix kam, gibt es teilweise widersprüchliche Überlieferungen. Nach Wollheims eigenen Angaben (Interview 1971) waren Otto Pankok und er es, die Otto Dix kontaktierten:

stand. Hier wird die als Begräbnis inszenierte Abschiedsszene des Künstlers durch die ekstatischen Bewegungen der Frauen im Vordergrund zu einer Großstadtfeier.“ Spanke, Daniel / Büttner, Nils (Hrsg.): Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit, Ostfildern 2012. S. 131.

³³¹ Rimmert / Barth (Hrsg): Dix – Pankok – Wollheim – Freunde in Düsseldorf 1920-1925. Düsseldorf 1989. S. 8.

„Dix hatte zwei Reproduktionen im Kunstblatt. Eine Katze auf dem Dach, eckig, spitz und stachelig, das andere war ein weiches Bild, da war irgendwie auch Mondschein. Da hab ich zu Pankok gesagt: ‚Hör mal zu, das ist einer von uns.‘ Weil ich fühlte, der steht auf meinem Standpunkt. [...] Ich hab ihm einfach geschrieben nach Dresden. [...] ‚Sehr geehrter Herr Dix [...] ich wäre sehr glücklich, wenn sie sich unserer Neugründung hier im Ey mit ihrer Kunst und auch sonst nähern könnten und sollten.‘“³³²

Nach den Erinnerungen von Johanna Ey wiederum geschah diese Kontaktaufnahme auf Vermittlung von Dixens Dresdener Künstlerfreund Conrad Felixmüller:

„In dieser Zeit besuchte uns der bekannte Maler und Graphiker Felixmüller aus Klotschede bei Dresden. Wir wurden auf den Maler Otto Dix aufmerksam gemacht, der damals in der Dresdener Akademie ein Meisterschüler-Atelier hatte. Pankok schrieb an Dix, und wir luden ihn ein, nach Düsseldorf zu kommen. Er möchte uns auch verschiedene Zeichnungen zuschicken.“³³³

Das erste Dokument über die Kontaktaufnahme von Dix mit Düsseldorf jedenfalls ist ein Brief, der den Poststempel vom 14. Juli 1920 trägt.³³⁴ In den auf diesen Brief folgenden Monaten schickt Dix immer wieder Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen zum Verkauf an Frau Ey. Nach Angaben von Andreas Strobl hat Wollheim selbst möglicherweise Dix im Dezember 1920 in Dresden besucht.³³⁵ Im ersten Halbjahr 1921 jedenfalls besucht Otto Pankok auf seiner Hochzeitsreise Dix in Dresden. In einem Brief vom Juni 1921 ist seitens Dix bereits von einer möglichen Ateliersuche in Düsseldorf die Rede. Im Oktober des selben Jahres besucht Dix Düsseldorf das erste Mal persönlich, um einerseits Bilder zu Johanna Ey zu bringen und andererseits einen Porträtauftrag bei Dr. Hans Koch auszuführen.³³⁶

Im Herbst 1922 zieht Otto Dix schließlich ganz nach Düsseldorf und arbeitet zunächst mit Gert Wollheim, zu dem er *„engste freundschaftliche Bindungen“* geknüpft hatte, in einem gemeinsamen Atelier.³³⁷ Im Sommer 1923 wird Dix Meisterschüler bei Heinrich Nauen an der Düsseldorfer Kunstakademie, auch um dadurch Anspruch auf ein eigenes

³³² Zitiert nach: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1993, S. 208.

³³³ Zitiert nach: Baumeister, Annette: Erinnerungen der Johanna Ey. Düsseldorf, 1999, S. 78.

³³⁴ Remmert / Barth (Hrsg.): Dix und die Düsseldorfer Kunstszene. 1983, S. 24.

³³⁵ Vgl. hierzu auch: Strobl, Andreas: Otto Dix - Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin 1996, S. 56f inkl. Fußnoten.

³³⁶ Vgl. hierzu: Strobl: Otto Dix, 1996, S. 57f inkl. Fußnoten.

³³⁷ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg 2005, S. 61.

Atelier in der Akademie zu erhalten. Die Ateliergemeinschaft Wollheim–Dix hielt also etwa ein Dreivierteljahr, von Herbst 1922 bis Sommer 1923.

Peter Barth beschreibt die in der Ateliergemeinschaft aufeinandertreffenden, gegensätzlichen Persönlichkeiten von Wollheim und Dix sehr treffend:

„Auf der einen Seite Otto Dix, Proletariersohn aus dem sächsischen Gera, ein verbissener Arbeiter in künstlerischen Dingen, schweigsam, wortkarg, den politischen Debatten der Zeit abhold, ein Einzelgänger, ‚einsam, verzweifelt und arm‘, wie Felixmüller einmal formulierte, kompromißlos in seiner künstlerischen Arbeit, dabei zielstrebig im Verlangen nach Erfolg. [...] Auf der anderen Seite Gert Wollheim – fast ein polares Gegenbild zu Dix: Großindustriellen- und Millionärssohn, aufgewachsen im großstädtischen Berlin, hyperintellektuell, redegewandt, multitalentiert, er schreibt, dichtet, hält Vorträge, zeichnet, malt und musiziert – als leidenschaftlicher Geige-Spieler hegt er zeitweise musikalische Berufsambitionen -, er ist politisch engagiert und aktiv.“³³⁸

Möglicherweise kam es also trotz des grundsätzlich freundschaftlichen Verhältnisses zwischen Wollheim und Dix wohl auch gerade wegen dieser unterschiedlichen Persönlichkeiten zu Spannungen.

Aufgrund der mehrfachen offensichtlichen Bevorzugung des Künstlers Wollheims durch Johanna Ey kam es 1923 zu einem schwerwiegenden Streit innerhalb des „Jungen Rheinlands“, der damit endete, dass zwanzig Künstler aus der Vereinigung austraten.³³⁹ Neben Uzarski, Kaufmann, Adler und anderen war eben auch Otto Dix darunter. Annette Baumeister schreibt bezüglich des Verhältnisses von Dix zu Ey und zu Wollheim in ihren Studien zu der Galeristin:

„Mit Ausnahme von Otto Dix standen die genannten Künstler in einer eher lockeren Beziehung zu Johanna Ey. Bei Otto Dix erstaunt dieser Seitenwechsel zunächst. Sein Austritt war jedoch kein Affront gegen Frau Ey, die Geschäftsverbindung blieb erfolgreich bestehen. [...] Wollheim trat Dix mit einem Überlegenheitsanspruch entgegen, den dieser möglicherweise nicht schätzte. Zudem verstand sich Dix im Gegensatz zu Wollheim als unpolitischer Maler.“³⁴⁰

³³⁸ R Emmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg):: Dix – Pankok – Wollheim – Freunde in Düsseldorf 1920-1925. Düsseldorf 1989. S. 5f.

Einen sehr guten Eindruck der Denkstrukturen und geistigen Beweglichkeit von Otto Dix vermitteln dessen 2009 veröffentlichten gesammelten Tondokumente: Dix, Otto: Ich folge lieber meinem Dämon - Originaltonaufnahmen (CD). Pforzheim, 2009.

³³⁹ Siehe hierzu auch: Lauter, Marlene: Bilder zum Lesen. Das graphische und malerische Werk von Adolf Uzarski. Köln/Wien 1990, S. 103f.

³⁴⁰ Baumeister, Annette: Erinnerungen der Johanna Ey. Düsseldorf 1999, S. 20.

Aussagen Wollheims und weitere Dokumente belegen jedoch auch, dass die Beziehung zwischen ihm und Dix trotz dessen Austritt aus dem „Jungen Rheinland“ weiterhin Bestand hatte. Im Jahr 1925 ziehen sowohl Dix als auch Wollheim von Düsseldorf nach Berlin. Beide verkehren dort in den damals für Künstler einschlägigen Kreisen und deren Orte, so z.B. regelmäßig im Romanischen Café.³⁴¹ In einem Interview 1971 erwähnt Wollheim auch diesbezüglich seine Beteiligung an den Ausstellungen der Akademie der Künste Berlin, die ihm *„immer die Chance gegeben [habe], die großen neuen Bilder auszustellen [...] [...] [U]nd von da aus habe ich Beziehungen gefunden zu allen Malern, die damals in Berlin waren [...] [...] [D]a war immer noch Dix, mein Freund, und George Grosz.“*³⁴² An anderer Stelle im selben Interview berichtet Wollheim auch von nachmittäglichen Stammtischen, an denen neben ihm auch der Künstler Max Slevogt, der Galerist und Verleger Bruno Cassirer, der österreichische Künstler Max Oppenheimer, eben auch Otto Dix teilgenommen hätte. Es ist also davon auszugehen, dass trotz einiger Indizien über mögliche persönliche Differenzen während der Düsseldorfer Zeit auch noch in der Berliner Zeit ein persönlicher Austausch zwischen Wollheim und Dix stattgefunden hat. Auch in einem nicht veröffentlichten Artikel über das Symbol in der Malerei, den Wollheim im Februar 1926 an die Redaktion des Berliner Tageblattes schickte, erwähnt er Dix:

*„Ich habe mich oft mit meinem Freunde Dix gestritten. Dix sagt: ‚So wie ich die Dinge sehe, so sind sie!‘ Mir scheint dagegen, daß gerade das Symbolische, Irreale, die feststehende Wahrheit ist [...]. Äußerlich zeigt sich dieser Unterschied der Überzeugung, indem Dix nur porträthaft in Ansicht der Gegenstände diese wiedergeben kann, während ich die Dinge, gleichgültig ob Landschaft, Stilleben oder Porträt, nur aus dem Gedächtnis zu malen vermag.“*³⁴³

Zum Zeitpunkt des Umzuges nach Berlin gilt Otto Dix bereits als anerkannter zeitgenössischer Künstler. So veröffentlicht die Galerie Neumann-Nierendorf Anfang 1926 ein Verzeichnis der Druckgrafik von Otto Dix und zeigt eine Retrospektive seines bisherigen Schaffens. Im selben Jahr wartet auch die Münchner Galerie Thannhäuser mit einer Einzelschau des Künstlers auf. Ebenfalls im Jahr 1926 präsentieren die Internationale Kunstausstellung in Dresden sowie die Vier-Nationen-Ausstellung in der Berliner

³⁴¹ Schebera, Jürgen: Damals im Romanischen Café. Berlin 2005.

³⁴² Interview 1971 zitiert nach: von Wiese: Gert H. Wollheim, 1993, S. 222f.

³⁴³ Brief Wollheims vom 9. Februar 1926, Typoskript im Clemens-Sels-Museum, Neuss. Zitiert nach: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 221.

Nationalgalerie Otto Dix als wichtigen Vertreter der aktuellen deutschen Kunstszene: *„Das Charakterprofil des Künstlers in der Öffentlichkeit ist geklärt: Aus Dada-Dix ist ein Klassiker geworden, der einen konsensfähigen Stil entwickelt hat.“*³⁴⁴

8.2.1 Dachkammerbildnisse

In diesem Kapitel soll zunächst in einer kurzen Gegenüberstellung Gert Wollheims „Selbstbildnis in der Dachkammer“ (Abb. 196, Öl auf Leinwand, 169x92cm) aus dem Jahr 1924 mit Otto Dix' zwei Jahre später entstandenem „Bildnis des Dichters Ivar von Lücken“ (Abb. 197, Mischtechnik auf Leinwand, 225x120cm, 1926) verglichen werden, welches der Dix-Biograf Fritz Löffler zum „souveränsten“ zählt, das Dix geschaffen habe.³⁴⁵ Dix kannte Wollheims Gemälde mit Sicherheit, wenn nicht schon aus dessen Atelier, dann spätestens aus Mutter Eys Geschäft, in der das Gemälde einige Zeit hing, wie ein zeitgenössisches Foto belegt (vgl. Abb. 198). Aufgrund der offensichtlichen Übereinstimmungen – beide Werke sind großformatige, ganzfigurige Porträts einer einzelnen Person in einer Dachkammer – soll nun untersucht werden, inwieweit Wollheims Gemälde Dix' Werk beeinflusst haben kann.

Dix, wie der Titel seiner Arbeit bereits anzeigt, stellt sich in seinem Dachkammerbildnis nicht selbst dar, sondern nutzt diese zur Darstellung des Dichters Ivar von Lücken (1874-1939). Als Dichter ist von Lücken heute nahezu unbekannt, auch zu Lebzeiten erschien nur eine Handvoll Gedichte. Er war jedoch im damaligen Dresdner Kulturleben eine bekannte Größe, verkörperte er doch in diesem Umfeld den Bohemien par excellence. Seit 1916/17 hatte von Lücken Kontakt zu den Dresdner Expressionisten und lebte zeitweise während des Ersten Weltkrieges gemeinsam mit Oskar Kokoschka, Walter Hasenclever und Ernst Deutsch in einer Künstlerherberge.³⁴⁶

³⁴⁴ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg 2005, S. 79.

³⁴⁵ Löffler, Fritz: Otto Dix. Dresden 1960, S. 76.

³⁴⁶ Sein Erbe hatte von Lücken durch Krieg und Geldentwertung verloren. Er versuchte sich durch Sprachunterricht und Übersetzungen zu verdingen, was ihm eher schlecht als recht gelang, weshalb er von Künstlerfreunden immer wieder finanziell unterstützt wurde. Ivar von Lücken, den Dix aus seiner Dresdener Zeit kannte und dem er in seiner Berliner Zeit wieder begegnet ist, war in diesen Kreisen keinesfalls ein beliebiges, unbekanntes Modell. Bereits neun Jahre vor Dix wurde er von seinem Freund Oskar Kokoschka 1917/18 im Gemälde „Die Freunde (die Glücksspieler)“ und im Jahr 1918 in einer Lithographie festgehalten, aber auch von Georg Alexander Mathéy (1923), Conrad Felixmüller (vor 1923) und Lasar Segal (1926). Bereits 1924 wurde von Persönlichkeiten des Kulturlebens wie Oskar Kokoschka, Walter Hasenclever, Paul Cassirer und Igor Strawinsky in Dresden die sogenannte „Lückengesellschaft“ gegründet, die Ivar von Lücken eine finanzielle Minimalversorgung sichern sollte.

Wie Wollheim hat Dix sein Modell in einem Dachzimmer platziert, wobei er den Raum genauer und ausgiebiger ausgestaltete als Wollheim. In Dix' Bild sind die Proportionen des Raumes deutlich zu ermessen, während durch ein großes Fenster in der Dachschräge ein Blick auf die dahinter liegende Großstadt möglich wird. Diether Schmidt hat in seiner Abhandlung über dieses Gemälde die im Fensterausschnitt sichtbare Architektur identifiziert:

„Dresdner Neubarock, gemischt aus Elementen der Hoffassade des Dresdner Akademiegebäudes, der Giebelfiguren vom Kaiserpalast am Pirnaischen Platz und, auf einen Obeliskens versetzt, der wie eine Nike schwebenden Muse von der Glaskuppel des sächsischen Kunstvereins.“³⁴⁷

Als zusätzliches Inventar steht ein Holzstuhl im Raum, auf dessen Lehne sich der Dichter von Lücken abstützt.

Die Vorbildfunktion von Diego Velázquez' berühmter Darstellung des Hofnarren „Pablo de Valladolid“ (Abb.: 199, 1632-35) auf Wollheims Dachkammerbild wurde bereits ausführlich dargelegt: Die ausladende Geste der rechten Hand des Hofnarren bei Velázquez, die bei Wollheim zu einer dezenteren warnenden Haltung wurde, gerät bei Dix zu einer kraftlos hängenden, ratlosen, fast ergebenen Geste. Schmidt erkennt in seiner Abhandlung über das Bildnis von Dix hierbei weder den Zusammenhang zu Wollheims Dachkammerbild noch zu dem Gemälde von Velázquez, sondern stellt es ausschließlich in die Tradition lebensgroßer Fürstenporträts, wie dem „Bräutigamsbildnis Herzog Heinrich des Frommen“ (Abb. 200) von Lucas Cranach d. Ä. (1514).

Im Rahmen der Berufung zum Professor an die Dresdener Akademie befand sich Dix zu Verhandlungen im Jahr 1926 wiederholt in Dresden. Vielleicht erschien es ihm gerade auch in diesem Zusammenhang gelegen, Ivar von Lücken, der zu dieser Zeit, wie er selbst, längst in Berlin lebte, vor einer Dresdener Kulisse zu platzieren. Dix kannte aber sehr wahrscheinlich auch die hier identifizierte ‚Vorlage‘ von Wollheims Dachkammerbildnis, „Pablo de Valladolid“ von Velázquez, denn auch sein Gemälde stimmt in den Maßen relativ genau mit dem Bild von Velázquez überein.³⁴⁸ Auch entspricht die Position des Modells im Bild und dessen Fußstellung eher der spanischen Vorlage als der Version seines Malerfreundes. Ebenso ist die dargestellte Person im Vergleich

³⁴⁷ Schmidt, Diether: Die Krönung des Vagabundendichters Ivar von Lücken - Ein Gemälde von Otto Dix. Berlin 1988, S. 9

³⁴⁸ Dix: 225x120cm, Velázquez: 213,3x125cm, Wollheim dagegen: 169x95cm.

zu Wollheims Selbstbildnis weniger stark in Untersicht dargestellt und entspricht damit auch mehr dem spanischen Hofnarren-Bild.

Von Lücken unterrichtete für Privatschüler Spanisch, übersetzte Cervantes und Calderon. Vielleicht war es auch diese Vorliebe seines Freundes für das Spanische, das Otto Dix eine Anlehnung an Velázquez Hofnarren-Gemälde für ein Porträt Ivar von Lückens passend erscheinen ließ. Es kann also zusammenfassend festgehalten werden, dass Otto Dix bei der Verfertigung eines seiner der allgemeinen Meinung nach wichtigsten Porträts der zwanziger Jahre durch ein Selbstporträt seines Malerfreundes Wollheim und durch dessen spanische Vorlage dafür wesentlich beeinflusst wurde. Die Ausgangsidee, ein Velásquez-Motiv für ein zeitgenössisches Porträt in eine Dachkammer zu verlegen, ist eindeutig Gert Wollheim zuzuschreiben.

8.2.2 Wollheim und Dix ‘ „Stilleben im Atelier“ und „Drei Weiber“

Die große Bedeutung der Rezeption alter Meister durch Dix und deren Bedeutung für sein Werk wurde immer wieder beleuchtet, ebenso, dass gerade diese Rezeption bereits während Dixens Ausbildung an der Kunstakademie Dresden von den dortigen Professoren ausdrücklich erwünscht und empfohlen worden war.³⁴⁹

Bereits 1991 behandelte Birgit Schwarz in ihrem Aufsatz „Kunsthistoriker sagen Grünewald – Das Altdeutsche bei Otto Dix in den 20er Jahren“³⁵⁰ die Übernahme von Grünewald-Motiven im Werk von Dix und identifizierte darin Gert Wollheim als Auslöser für die Dix’sche Grünewald-Begeisterung: *„Die Bedeutung, die der Isenheimer Altar für Otto Dix gewann, hängt aber vor allem mit Gert H. Wollheim zusammen [...]. [D]essen] erstes und entscheidendes Kunsterlebnis ging nach eigenem Bekunden von einer Reproduktion des Isenheimer Altars aus, die ihn als Kind erschütterte.“*³⁵¹ Weiter als in diesen Bemerkungen geht Schwarz aber nicht auf das Verhältnis Dix–Wollheim ein. Die Übernahme eines Grünewald-Motivs legt sie unter anderem an Dix „Stilleben im Atelier“ (Abb. 201) aus dem Jahr 1924 dar, wobei sie auf die auffällige Haltung des nackten Modells Wert legt und diese folgendermaßen erklärt:

³⁴⁹ Zuletzt berichteten darüber ausführlich: Dehmer, Andreas / Krüger Konstanze: Neue Sachlichkeit und Alte Meister – Rezeption und Transformation. In: Dalbajewa, Birgit (Hrsg.): Neue Sachlichkeit in Dresden. Dresden 2011, S. 114-121.

³⁵⁰ Schwarz, Birgit: Kunsthistoriker sagen Grünewald - Das Altdeutsche bei Otto Dix in den 20er Jahren, In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg , Band 28, 1991, S. 143-163.

³⁵¹ Schwarz, Birgit: Kunsthistoriker sagen Grünewald, S. 156f .

„Dix paraphrasierte mit dieser Figur Grünewalds hockenden aussätzigen Gnom in der unteren linken Ecke der ‚Versuchung des Antonius‘ [Abb. ...]. Das Hocken, der nach hinten geworfene Kopf, der erhobene linke Arm und der nach hinten abstützende rechte Arm erklären sich daher. [...] Grünewalds ‚Syphilisteufel‘, den die Laster- oder Todsündendeutung der Dämonen mit der Wollust identifiziert, zeigt sich dem Eremiten in ‚unzüchtiger‘ Art. Dix verteilte die verschiedenen Aspekte des Gnoms nun auf zwei Figuren: Das Aktmodell übernimmt die Haltung und den Aspekt der sexuellen Provokation. [...] Der Todesaspekt ist auf die Atelierpuppe übergegangen: ihr zerschlissener, mottenzerfressener Stoff entspricht der pusteligen, mit Geschwüren übersäten Haut.“³⁵²

Tatsächlich spricht Vieles für diese Lesart, und ebenso Vieles spricht dafür, dass der allseitig gebildete Wollheim seinem Malerfreund Dix die Motive des Isenheimer Altars näher brachte, den er ja selbst im eigenen Werk und vor allem – wie oben gezeigt wurde – ausführlich in seinem Hauptwerk „Abschied von Düsseldorf“ zitiert. Ganz konkret wurde Dix aber zur Darstellung des Modells im Atelier durch ein zwei Jahre zuvor entstandenes Werk von Gert Wollheim angeregt. In der 1922 in Mischtechnik entstandenen Arbeit „Südliche Landschaft mit durch die Luft springendem Pferd, schwangerer Frau, Ratte und Schwan“ (Abb. 202) ist eine nackte, schwangere Frau zu sehen, die ihren linken Arm mit abgewinkelter Hand und gespreizten Fingern auffällig in die Höhe reckt. Analog zum vorigen Resultat des Vergleichs der Dachkammerbildnisse hat Wollheim auch hier wieder ein historisches Vorbild, nämlich den fast nackten männlichen Grünewald-Gnom mit Blähbauch, in eine schwangere nackte Frau umgedeutet. Genau dies übernimmt Dix mit seiner Darstellung der schwangeren oder zumindest dickbäuchigen weiblichen Person inklusive der gespreizten Finger, die zumal bei Grünewald selbst gar nicht, sondern eben nur in Wollheims Bild zu sehen sind. Und ebenso analog zum Dachkammerbildvergleich hat auch Dix hier die historische Vorlage gekannt, da er von dieser das Motiv der Hautgeschwüre übernimmt und auf die Puppe überträgt.

Dieses Bildmotiv der Frau, die in auffälliger Haltung einem Gegenüber den Arm entgegenstreckt, taucht über die Jahre mehrfach im Werk der befreundeten Künstler auf, so zitiert es Wollheim auch im selben Jahr 1924, in dem Dixens „Stilleben“ entsteht,

³⁵² Schwarz, Birgit: Kunsthistoriker sagen Grünewald, S. 158.

nämlich in seinem „Abschied von Düsseldorf“, in dem die orientalisch gekleidete Frau vorne links begehend in Richtung der männlichen Hauptfigur, dem wahrscheinlichen Selbstbildnis Wollheims, greift. Einige Jahre später übernimmt wiederum Dix das Motiv im linken Flügel seines Großstadt-Bildes. Eine Frau krault hier mit derselben Hand- und Armhaltung ein Pferd, während ihre linke Hand in der markanten Art von Wollheims Selbstporträt-Hand im „Abschied von Düsseldorf“ gehalten wurde, die ihrerseits wieder an Grünewald angelehnt war.

Diese Übernahme von Bildmotiven lässt sich anschaulich an einem weiteren Beispiel festmachen, so finden Motive aus Gert Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ noch in einem weiteren sehr bekannten Werk von Otto Dix ihren Niederschlag: „Drei Weiber“ aus dem Jahr 1926 (Abb.: 203). Vergleicht man die stehende blonde Frau in Dix' Bild mit der in Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ im Vordergrund rechts stehenden Frau im weißen Kleid, so werden die Parallelen rasch deutlich: die auffällig geöffnete Beinstellung, der nach hinten gebeugte Oberkörper, der abgewinkelte Arm – hier wie dort in Kombination mit einem durchsichtigen Stoff –, schließlich der zum Oberkörper verdrehte Kopf, der in Richtung des Bildbetrachters blickt. Aus dem aufwendigen Federkopfschmuck bei Wollheim wurde eine einfache Schleife im wirren Haar bei Dix. Die bei Wollheim eher noch schlanke Frau mit den an die genannten Lehmbruck-Büsten erinnernden Gesichtszügen entwickelt Dix in eine bis auf die Knochen abgemagerte Frau mit einem bis ins Groteske verzerrten Gesicht.

Und auch die vordere, kniende Frau bei Dix scheint Wollheims Bild entlehnt: Würde die bei Wollheim vorn kniende Frau sich vom Betrachter aus leicht nach links in Richtung Mops drehen und den Oberkörper Richtung Boden beugen, dann entspräche ihre Position der von der bei Dix Knienden. Der bei Wollheim dargestellte Mops mit Halskrause findet schließlich in Dix' „Drei Weiber“ in dem kläffenden Schoßhund ein Äquivalent.³⁵³ Dieses vielfache Aufnehmen und teilweise überspitze Umdeuten von

³⁵³ Hingewiesen sei auf die Besprechung des Bildes durch Rita Teuber im Stuttgarter Dix-Katalog aus dem Jahr 1991. Frau Teuber sieht das Gemälde direkt durch Gustav Klimts „Beethovenfries“ (Wien, 1902) inspiriert. Bei diesem handelt es sich allerdings um ein Werk, das Dix – wenn überhaupt – nur aus Reproduktionen gekannt haben konnte, da der Fries nach der Ausstellung 1902 sofort wieder abgenommen wurde. Die Autorin räumt zwar ein, dass es keinerlei Anhaltspunkte gebe, dass Dix sich mit dem Werk Klimts beschäftigt habe, sie finde es aber deshalb „umso erstaunlicher wie die Zuordnung bis in die Haarfarbe in den „Drei Weibern“ rezipiert wurde.“ (S. 215). Teuber sieht auch Dürers Frauenbad aus dem Jahr 1496 und richtigerweise Cranachs „Venus“ aus dem Jahr 1532 zitiert. Eine mögliche Vorbildfunktion Gert Wollheims erwähnt Teuber nicht. Teuber, Rita: Drei Weiber – Vom Götterhimmel in die

Bildzitate aus Wollheims Werk durch muss als ein bisher nicht beachtetes Charakteristikum dessen Schaffen festgehalten werden.

8.2.3 Großstadtbilder

Eines der heute bekanntesten deutschen Kunstwerke des 20. Jahrhunderts ist zweifelsohne das „Großstadt“-Triptychon von Otto Dix aus den Jahren 1927/28 (Abb.: 204). In der Literatur zu Dix wird immer wieder auf eine mögliche Vorbildfunktion von Wollheims drei Jahre zuvor entstandenem „Abschied von Düsseldorf“ für dieses Hauptwerk von Dix hingewiesen.³⁵⁴ Stets bleibt es jedoch beim bloßen Hinweis in Verbindung mit dem Erwähnen der Darstellung Wollheims als Geiger im Mittelteil des Triptychons. Aus diesem Grund soll hier erstmals untersucht werden, ob und inwiefern Wollheims Gemälde tatsächlich in Zusammenhang mit Dix' Hauptwerk gebracht werden kann. Bei einem Vergleich von Dix' Großstadt-Triptychon mit Wollheims Abschieds-Bild ist es zunächst notwendig, sich die unterschiedlichen gesellschaftlichen und persönlichen Voraussetzungen der beiden Maler in den Entstehungsjahren ihrer Bilder bewusst zu machen. Beide Gemälde erscheinen heute als Ausdruck der sogenannten ‚goldenen‘ zwanziger Jahre, und doch steht Wollheims „Abschied“ noch direkt am Beginn dieser ‚goldenen Zeit‘, die auch als Phase der relativen politischen Stabilisierung, die 1924 begann und 1929 endete, bezeichnet wird.³⁵⁵ 1924 endete die Inflation, während zur selben Zeit Frankreich begann, seine Besatzungstruppen aus dem Ruhrgebiet abzuziehen. Nachdem der außenpolitische Druck nachgelassen hatte, begann in Deutschland der wirtschaftliche Aufschwung und mit ihm bildete sich eine Freizeit- und Vergnü-

Gosse. In: Herzogenrath, Wulf / Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991. Stuttgart 1991, S. 208-216. Ulrike Lorenz hält das Gemälde für einen Höhepunkt der Aktdarstellung bei Dix: „Schulbuchreif verkörpern die Frauen drei Typen und Haltungen, drei Charaktere und Temperamente, fast auch drei Lebensalter. Alles andere als Karikaturen, führen sie ihre exzentrische Körper und psychologischen Konstitutionen in gelassener Souveränität vor. Und Dix spürte diesen nüchtern, doch nicht ohne Lust am Bizarren nach.“ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle. Weimar 2002, S. 1177.

³⁵⁴ Zum Beispiel Scholz, Dieter: Das Großstadt-Triptychon von Otto Dix. In: Otto Dix – Bestandskatalog der Galerie der Stadt Stuttgart. Stuttgart 1989. S. 61-72, hier S. 62.

oder: Karcher, Eva: Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Münster 1984. S. 125, Anm. 61.

oder: Birgit Schwarz: Otto Dix – Großstadt. Frankfurt 1993. S. 59 und S. 101, Anm. 48.

³⁵⁵ Siehe z.B. Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik. München/Wien 1984. S. 54-106.

gungsgesellschaft heraus, wie es sie zuvor nie gegeben hatte.³⁵⁶ Dix malte sein Werk, rein zeitlich gesehen, am Höhepunkt dieser ‚goldenen‘ Jahre. Auch diente ihm als ‚Modell‘ seines Großstadt-Porträts die kulturelle – kulturell im weitest möglichen Sinn – Hochburg der zwanziger Jahre: Berlin.³⁵⁷ Verglichen mit dieser Stadt kann Düsseldorf, also Wollheims ‚Kulisse‘, ungeachtet der künstlerischen Impulse, die in diesen Jahren von dort ausgingen, auch zu der damaligen Zeit nur als Provinzstädtchen angesehen werden.³⁵⁸

Wollheim war bis zu seinem Umzug nach Berlin und somit bis zur Ausstellung seines „Abschieds“ über die regionalen Grenzen Düsseldorfs hinweg durch seine Malerei wenig bekannt und selbst in Düsseldorf hatte er sich eher durch seine Fehden und spektakulären Aktionen denn durch diese einen Namen gemacht. Dix hingegen war zum Zeitpunkt der Entstehung seines Triptychons 1927/28 bereits ein angesehener Künstler, der, zumindest in breiteren Kreisen mit seinem damals schon umfangreichen Œuvre, aufgrund seines seit Jahren ausgeprägten persönlichen Stils sehr bekannt war. Dix verließ Berlin, um eine Professur an der Dresdener Akademie anzunehmen, wo er sein „Großstadt“-Triptychon, das er in Berlin begonnen hatte, fertigstellte. Dieses Werk kennzeichnet also, wenn man so will, seinen Abschied von Berlin.

Ein Vergleich des in beiden Werken dargestellten Personals zeigt, dass Dix, im Gegensatz zu Wollheim, in seine Darstellung auch soziale Außenseiter wie Prostituierte, Bettler und Kriegskrüppel miteinbezieht, was ihm natürlich durch die Form des Triptychons, die eine simultane Darstellung verschiedener Bereiche und Aspekte des nächtlichen Großstadtlebens ermöglicht, erleichtert wird. Im Gegensatz dazu fehlt bei Wollheim dieses sozialkritische Moment völlig. Durch die Auswahl der Motive, z.B. die Reiterin und die historisch gekleideten Figuren, sowie durch deren Arrangement ge-

³⁵⁶ Siehe hierzu auch: Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933. Frankfurt 1970. S. 205-210. Oder: Willett, John: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933. München 1981. S. 67-176.

³⁵⁷ Birgit Schwarz identifiziert zwar in ihrer lesenswerten Analyse Dresden-Motive im Großstadt-Bild von Dix. Da Dix das Werk aber vor allem in seiner Berliner Zeit geschaffen hat, kann von Berlin als Inspirationsquelle ausgegangen werden. Vgl.: Schwarz, Birgit: Otto Dix - Großstadt. Frankfurt 1993, S. 68-74

³⁵⁸ Nur eine Zahl zum Vergleich: Berlin war mit vier Millionen Einwohnern damals nach New York und London die drittgrößte Stadt der Welt und in fast allen Bereichen der Kultur führend in Europa. Düsseldorf hatte zur selben Zeit 36.000 Einwohner. Vgl. hierzu das Kapitel „Berlin amüsiert sich“ in: Laqueur, Walter: Weimar – Die Kultur einer Republik. Frankfurt 1976. S. 279-321.

winnt das Gemälde einen künstlich inszenierten und sehr deutlich auf Wollheims Person zentrierten Charakter.

Ebenso unterscheiden sich beide Gemälde stark in ihrer Farbigkeit: eine sehr gedämpfte Farbgebung mit vorherrschenden Brauntönen bei Wollheim, im Gegensatz dazu leuchtend kräftige Farben bei Dix, bei dem durch die zahlreichen unterschiedlichen und gegeneinander gesetzten Rottöne eine aufreibende Spannung erzeugt wird.

Neben diesen offensichtlichen Unterschieden gibt es aber beutende Gemeinsamkeiten in beiden Werken und eine Vorbildfunktion von Wollheims Gemälde, auf deren Erwähnung Dix selbst keinen Wert legte. In einer brieflichen Mitteilung an Hans Kinkel gab sich Dix, was die Anregungen zu seinem Großstadt-Bild angeht, eher bedeckt: „*Zu dem Bild hat mich z.T. der ‚Ulysses‘ von James Joyce angeregt, daher auch die Dreiteilung, um verschiedene Bilder zu zeigen. Alles Übrige müssen Sie selber finden.*“³⁵⁹

Auf die umfangreiche, zum Teil auch neuere Literatur zu Dix wurde bereits hingewiesen.³⁶⁰ Bis heute kann unter den zahlreichen Texten zum Werk die Analyse von Birgit Schwarz als mustergültig angesehen werden.³⁶¹ Schwarz bezieht in ihre Interpretation vor allem den Umstand der Konzeption des Bildes als Ausstellungsstück für die Schau „Sächsische Kunst unserer Zeit“ 1928 in Dresden und die kurz davor ergangene Berufung von Dix als Professor an der Dresdener Kunstakademie mit ein. Schwarz sieht in dem Werk die Manifestation von Dix‘ gesellschaftlicher und künstlerischer Umorientierung und beurteilt es als in einem hohen Maße vom Bedürfnis der Selbstdarstellung in dieser Situation geprägt. Dixens Anliegen war laut Schwarz, das Image des Bürgerschrecks loszuwerden und stattdessen „*als moderner Altmeister aufzutreten, als zukünft-*

³⁵⁹ Brief abgedruckt in: Kinkel, Hans: Die Toten und die Nackten - Beiträge zu Dix. Berlin 1991, S. 102.

³⁶⁰ Zu den aktuellsten Beiträgen zu diesem Triptychon zählen „Großstadt“ von Daniel Spanke im Stuttgarter Katalog zur Ausstellung „Drei. Das Triptychon in der Moderne“ aus dem Jahr 2009, sowie James A. van Dykes Beitrag „Otto Dix’s Philosophical Metropolis“ im Katalog zur amerikanisch-kanadischen Dix-Ausstellung 2010/2011. Beide Beiträge liefern jedoch keine neuen Erkenntnisse. (Spanke, Daniel: Otto Dix, Großstadt. In: Ackermann, Marion (Hrsg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne. Ostfildern 2009, S. 80-85.) Spanke analysiert das Großstadt-Triptychon hauptsächlich unter formalen Aspekten und leitet daraus geradezu esoterische Feststellungen ab: „Diese kompositionelle Form eines von zwei Halbbögen eingerahmten Mittelbogens unterstreicht den kosmischen Anspruch des Großstadt-Triptychons, denn es ruft das Bild des sich nach außen Rundenden und deshalb in sich Vollständigen auf.“ (S. 84). (Van Dyke, James A.: Otto Dix’s Philosophical Metropolis. In: Peters, Olaf (Hrsg.): Otto Dix. München 2010, S. 179-193.)

³⁶¹ Schwarz, Birgit: Otto Dix - Großstadt. Frankfurt 1993.

tiger Klassiker der Kunstgeschichte. Das Triptychon resümiert das vorangegangene Schaffen und stellt die Weichen für die Zukunft.“³⁶²

Nach einer ausführlichen Bildbeschreibung stellt Schwarz zunächst die „quasi altdeutsche Maltechnik, verbunden mit der Detailtreue der Darstellungen und einem an der spätgotischen Malerei orientierten Stil“³⁶³ fest. Im nächsten Schritt weist sie auf die Anverwandlung konkreter Vorbilder im rechten Flügel des Triptychons hin. So benennt sie die Anführerin der Frauenparade als Zitat von Dürers berühmtem Selbstbildnis im Pelzrock. Ebenso weist sie auf den Zusammenhang mit der „Auferstehung Christi“ (Abb.: 205) des Hofer Altares von Hans Pleydenwurff, einem Lehrer Dürers, aus dem Jahr 1465 hin. Schwarz stellt weiterhin die starke Frontalität der Figuren, die Ähnlichkeit der Gesichtsform und die Haltung der Beine und Füße heraus. Vergleichbar sei auch der Grabwächter bei Pleydenwurff mit dem sitzenden Krüppel bei Dix. Jener wie dieser habe nach Schwarz die linke Hand auf dem Oberschenkel abgelegt, während die rechte am Kopf platziert ist.³⁶⁴

Dix hatte sich selbst mehrfach als Schüler Dürers bezeichnet und stellte sich laut Schwarz durch das Zitieren Dürers und dessen Lehrer direkt in deren Tradition.³⁶⁵ Während im rechten Flügel von Dix hauptsächlich Dürer nebst Lehrer zitiert wird, identifiziert Schwarz Lukas Cranach d. Ä. als die Bezugsgröße der beiden anderen Tafeln. So sei die stehende Frau mit Federfächer in der Mitteltafel des Triptychons regelrecht ein „Muster aus Cranachs Figurenarsenal“: Sie wiederhole in ihrer Haltung mit dem erhobenen Arm sowie der im rechten Winkel abgebogenen Hand mit ihren ab gespreizten Fingern ein typisches Motiv von Cranachs Frauenakten, vor allem seiner Venusdarstellungen.³⁶⁶ Schwarz sieht in der Gesamtkomposition und in einzelnen Moti-

³⁶² Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 95. Ganz ähnlich formuliert es auch Ulrike Lorenz in ihrer Besprechung des Bildes im Katalog der Regensburger Ausstellung zu Otto Dix: „Der junge Akademieprofessor steht unter hohem Erwartungsdruck. Er soll entscheidende Impulse für eine ‚Renaissance‘ der aktuellen Szene in der traditionsreichen Kunststadt liefern. [...] Die neue ‚Großstadt‘ konzipiert Dix mit gesteigertem Anspruch als Manifestation seiner künstlerischen Potenz für die Jahrtausendausstellung des Sächsischen Kunstvereins.“ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg 2005, S. 281.

³⁶³ Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 39.

³⁶⁴ Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 41f.

³⁶⁵ Ebenso beschreibt Schwarz die mögliche Rolle des Kunsthistorikers und damaligen Direktors der Berliner Kunstbibliothek, Curt Glaser, der als Experte für altdeutsche Malerei und gleichzeitig als Kenner und Förderer der zeitgenössischen Malerei galt. Glaser habe sich laut Schwarz mehrfach für Dix eingesetzt und ihn über seine Gesprächskreise, den Salon seiner Frau und seine Publikationen mit seiner Gedankenwelt im Allgemeinen und den zitierten Werken von Dürer und Pleydenwurff im Speziellen in Berührung gebracht. Vgl. Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 45.

³⁶⁶ Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 47.

ven bei Dixens Bild Verbindungen zu Cranachs Darstellungen des Parisurteils. Während laut Schwarz in der Dürer-Rezeption im rechten Flügel einen zeitgeschichtlichen Bezug zu vermuten sei – im Jahr 1928 jährte sich Dürers Todestag zum 400. Mal –, stelle die Übernahme von Cranach-Motiven vor allem einen lokalhistorischen Bezug dar, denn ab 1504 hatte Cranach das Amt des sächsischen Hofmalers in Wittenberg inne. Dixens Großstadtbild wiederum war, wie erwähnt, für die Ausstellung „Sächsische Kunst unserer Zeit“ konzipiert und markierte das Entree des Malers als Professor in Dresden, sodass er also ebenfalls in einem sächsischen Staatsamt tätig war. In diesem Sinne formuliert auch Ulrike Lorenz in ihrer Besprechung des Triptychons:

„Als Maler tritt Dix im vollen Bewusstsein die Erbfolge einer spezifisch deutschen Kunst an, die gleichermaßen realistisch wie mythisch sein will – eine Fusion von Welt und Geist. Mit dem Großstadt-Triptychon etabliert er sich als ‚Malerfürst‘ im Sachsen des 20. Jahrhunderts.“³⁶⁷

In ihrer Analyse identifiziert Birgit Schwarz auch einige Personen aus Dixens Umfeld, die im Mittelteil dargestellt wurden: Bekanntermaßen Gert Wollheim als Geiger und als Saxophonist Dr. Alfred Schulze, der damals Leiter der sächsischen Staatskanzlei und unter anderem zuständig für die Akademie der bildenden Künste war, an die kurz zuvor Dix durch Schulzes besonderen Einsatz berufen wurde. In dem am rechten Bildrand sitzenden Herrn erkennt Schwarz den bekannten Architekten Wilhelm Kreis, den Dix aus seiner Zeit an der Düsseldorfer Kunstakademie kannte und der 1926 – ein Semester vor Dix – an die Dresdener Akademie berufen wurde, um die Architekturabteilung zu leiten. In der tanzenden Frau hingegen sieht Schwarz deutlich die Züge von Martha Dix und schließlich, in dem halb vom Federbuch verdeckten, stehenden Mann, den Rechtsanwalt und Kunstsammler Dr. Fritz Glaser, einen Freund und Förderer von Dix. Bis auf Wollheim stellen alle von Schwarz identifizierten Persönlichkeiten der Dresdener (Kunst-)Gesellschaft dar. Indem Dix seine Freunde und Förderer in diesem kunsthistorisch höchst aufgeladenen Rahmen auftreten lässt, stelle er laut Schwarz diese in die

³⁶⁷ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg 2005, S. 281. Ganz im Gegensatz zu dieser heute gängigen Einschätzung sei auf einen Beitrag über Otto Dix vom österreichischen Künstler Alfred Hrdlicka aus dem Jahr 1974 hingewiesen: „Zeitgeschichte, das tagtägliche politische Leben, die wirtschaftlichen und ideologischen Krisen, nicht Kunstgeschichte reflektierte Dix. Die von vielen Künstlern praktizierte kunsthistorische Standortbeziehung im vornhinein, das Bedürfnis nach stilistischer Absicherung kennt Dix nicht, ihm ist die Gestaltung Ergebnis heftiger Auseinandersetzung, nicht Vorsatz [...]“. Hrdlicka, Alfred: Otto Dix – wie ich ihn sehe. In: Neues Forum (Wien), Heft 245, 1974, S. 56-57.

lange und ehrwürdige Tradition des sächsischen Mäzenatentums. Durch das Zitieren von Dürer, Cranach und Permoser werde, so Schwarz, auch das Mäzenatentum Friedrichs des Weisen und August des Starken angesprochen, das sich in direkten Bezug zum bei Dix dargestellten Politiker Schulze setzen lasse:

„Was einst das Mäzenatentum des Herrscherhauses, ist im modernen, republikanischen Sachsen die staatliche Kulturpolitik. Und hier spielte Alfred Schulze eine Schlüsselrolle. Man nannte ihn den ‚ungekrönten König von Sachsen‘.“³⁶⁸

Dass Schulze im Großstadtbild nun Saxophon spiele und nicht Klavier, welches er im richtigen Leben beherrschte, hält Schwarz für einen typisch Dix'schen Wortwitz. Der lateinische Name des Landes Sachsen sei Saxonía und man könne also ‚Saxophon‘ im wörtlichen Sinne als Sachsen-Stimme verstehen und es wäre somit als spezifisch sächsisches Instrument dem hohen Ministerialbeamten Schulze mehr als angemessen.³⁶⁹

So schlüssig und lesenswert die Interpretation und die Darstellung des vielfältigen Dresden- und Sachsenbezuges in Dixens Bild durch Schwarz auch sein mag³⁷⁰, sie erklärt nicht die Darstellung Gert Wollheims als Geiger, denn dieser hatte keinen aktuellen Bezug zu Dresden³⁷¹ oder Sachsen. Lediglich die in früheren Jahren bestandene freundschaftliche Verbindung der beiden Künstler könnte hier als Bezug herangezogen werden, was als alleinige Begründung für die Porträtierung Wollheims jedoch zu schwach erscheint. Der Grund muss sich also auch noch auf einer anderen Ebene finden lassen. Deshalb sollen zunächst die Gemeinsamkeiten von Dix' Großstadtbild mit Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ dargestellt werden.

Gemeinsam ist beiden Werken, dass sie bewusst als Ausstellungsbilder konzipiert wurden und den Ruf der Künstler als ernstzunehmende Maler begründen oder festigen sollten. Bezüglich Wollheims Bild heißt es in einem späteren Ausstellungskatalog:

³⁶⁸ Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 89f.

³⁶⁹ Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 58

³⁷⁰ Birgit Schwarz übersieht den Einfluss des „Abschied von Düsseldorf“ auf das Triptychon „Großstadt“. Ebenso beschreibt sie die Darstellung der Jazzmusiker folgendermaßen: „Es ist schon von ganz eigenem Witz, wie Dix Tempo und Ausdruck der neuen, wilden Musik in Gestik und Mimik der Musiker umsetzt.“ (Schwarz: Otto Dix - Großstadt. 1993, S. 16). Sie übersieht dabei, dass Dix' Darstellung der Musiker fast eine wörtliche Übernahme von zeitgenössischen Fotografien von Jazzmusikern ist, die Dix in Gestik und Mimik eher noch untertreibt. Siehe hierzu Abb. 206. Weitere Abbildungen in: Wolbert, Klaus: That's Jazz: Der Sound des 20. Jahrhunderts. Frankfurt 1990.

³⁷¹ Als Bezug zu Dresden könnte man anführen, dass Gert Wollheim in Loschwitz bei Dresden geboren wurde. Er übersiedelte mit seiner Familie aber bereits als Sechsjähriger nach Berlin, wo er fortan lebte.

„Wollheim schuf das große, vielfigurige Bild als Dreißigjähriger, um sich und allen anderen sein kompositorisches und malerisches Können zu beweisen, das damals der jungen Künstlergeneration in Düsseldorf abgesprochen wurde.“³⁷²

Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ wurde erstmals auf der Frühjahrsausstellung 1925 der Berliner Akademie gezeigt. Der Künstler war damit zum ersten Mal mit einem Werk auf dieser wichtigen Ausstellung zu sehen. Bereits in den beiden Jahren zuvor war auch Dix mit je einem Gemälde auf der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste vertreten: im Jahr 1923 mit dem Gemälde „Im Cafe“ und 1924 mit dem Bild „Schützengraben“, das im Jahr zuvor vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum angekauft worden war. Im Jahr 1924 galt Dix' „Schützengraben“ als das Sensationsbild der Ausstellung und wurde vielfach und kontrovers besprochen.³⁷³ Und auch im Jahr 1925 war Dix auf dieser Ausstellung mit „Altes Liebespaar“ vertreten.³⁷⁴

Wollheims Präsentation des „Abschieds“ auf der Frühjahrsausstellung muss als Erfolg gewertet werden. Es wurde nicht nur bereits während der Ausstellung für einen stolzen Preis verkauft³⁷⁵, sondern wurde mehrfach positiv besprochen. Anschließend wurde das Gemälde auch international im Rahmen der Wanderausstellung „Twenty-Fourth Annual International Exhibition of Paintings“ in Pittsburgh, New York und anderen Städten gezeigt. Auch im Ausland bekam das Gemälde gute Kritiken und wurde in eine Tradition mit den alten deutschen Meistern gestellt.³⁷⁶ Diese Anknüpfung an, beziehungsweise die künstlerische Einreihung in diese Tradition der altdeutschen Malerei war, wie bereits dargelegt, nicht nur die Absicht Wollheims, sondern gerade auch die von Otto Dix. Während Wollheims „Abschied“ dessen Entrée in die Berliner Kunstszene markierte und ihm auch für ein breiteres Publikum Geltung als ernstzunehmender Maler verschaffte, markierte Dix' Großstadt-Bild nicht nur dessen Einstand in Dresden, sondern auch seinen neuen Status als Akademie-Professor.

Vergleicht man den „Abschied“ erst einmal nur mit dem Mittelteil der „Großstadt“, so können beide Gemälde als großformatige, vielfigurige Gesellschaftsbilder bezeichnet

³⁷² Ohne Autor: Kurzerläuterung im Katalog: Senator für Wissenschaft und Kunst Berlin (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Malerei, Grafik, Plastik. Berlin, 1971, S. 79. Da der Katalog noch zu Lebzeiten des Künstlers und unter intensiver Mitarbeit seiner Frau Mona entstanden ist, muss diese Aussage als authentisch angesehen werden.

³⁷³ Vgl. hierzu: Strobl, Andreas: Otto Dix - Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin 1996, S. 88 ff.

³⁷⁴ Aus Ausstellungsverzeichnis Otto Dix in: Strobl: Otto Dix, 1996, S. 242-255, hier: S. 245 f.

³⁷⁵ Vgl. Kapitel „Das Hauptwerk – Provenienz und Preise“ in dieser Arbeit.

³⁷⁶ Vgl. das Kapitel 7.6: „Der „Abschied“ im Spiegel der zeitgenössischen Kritik“ in dieser Arbeit.

werden. Beide sind im Querformat angelegt, Dix' Bild ist etwas größer (200cm x 181 cm) als der „Abschied“ (185cm x 160cm), das Länge-Breite-Verhältnis ist aber bei beiden nahezu identisch.

Bei beiden Gemälden dominieren wenige Personen den vorderen Bildraum und mehrere, teilweise nur schemenhaft dargestellte Personen den Mittel- und Hintergrund. Dix hat von Wollheim die auffällige Anordnung der Personen des Vordergrundes in einer Halbkreiskomposition übernommen: In Wollheims Bild zieht sich dieser Halbkreis über den Kopf der Frau mit Umhang und roter Mütze links über das eingehakte Paar in der Mitte zu der zeigenden Frau mit Federkopfschmuck rechts – das Schema ist also: Einzelperson-Paar-Einzelperson. Bei Dix liegen auf der Halbkreislinie der Kopf des Saxophonisten links, das Tanzpaar, die stehende Frau mit Federfächer und schließlich das sitzende Paar rechts – das Schema hier: Einzelperson-Paar-Einzelperson-Paar. In beiden Gemälden sind die Personen elegant bis auffällig gekleidet, beide enthalten zahlreiche aufwendig gestaltete Stoffe, Schleier und Mode-Accessoires, die eine ausgefeilte Maltechnik verlangten und diese auch demonstrieren sollten. Eine weitere auffällige Übereinstimmung bildet jeweils die stehende Frau rechts im Bild. Dix übernimmt von Wollheim exakt die Position der Frau im Bild, die Beinstellung sowie den nach hinten gebeugten Oberkörper. Aus dem Zeigegestus der bei Wollheim dargestellten Frau wird bei Dixens das Halten eines Federfächers, der wiederum den Federkopfschmuck bei Wollheim ersetzt, und ein Abstützen auf dem Tisch. Während Wollheims Figur den Betrachter fixiert, blickt die Dix'sche Entsprechung in Richtung der Musiker. Wie in der Wollheimschen Vorlage bildet ein Paar die Bildmitte. Rechts jeweils ein elegant in Schwarz gekleideter Herr, links jeweils eine Frau. Mann und Frau berühren sich hier wie dort: Bei Wollheim hat sich die Frau beim Mann eingehakt, bei Dix ist die Frau dem Mann zugewandt und tanzt mit diesem. Lediglich die bei Wollheim im Bildvordergrund Kniende findet bei Dix' Großstadtbild kein Äquivalent.

Neben der Übernahme der Gesamtanlage, wichtiger Kompositionsregeln und zentraler Figuren gibt es in Dix' Bild auch zahlreiche Entsprechungen beziehungsweise Zitate in Details aus Wollheims Bild. In beiden Gemälden gibt es rechts im Mittelgrund eine Raucherin mit auffälliger Handhaltung. Aus einem Mops bei Wollheim links unten wird bei Dix ein kläffender Straßenkötter im linken Flügel. Das begehrende Greifen der Rückenfigur links bei Wollheim findet bei Dix einerseits seine kompositorische Ent-

sprechung in der auffälligen Posaune der Jazzband und seine wörtliche Übernahme im linken Flügel beim Kraulen des Pferdes. Die andere Hand der kraulenden Frau bei Dix übernimmt die in Grünwald-Manier gestaltete Hand der männlichen Hauptfigur im „Abschied“. Aus der bei Wollheim rechts unten Liegenden wird bei Dix im linken Flügel der betrunkene Liegende. Die im „Abschied“ am Boden kriechende Schlange findet sich bei Dix in der Schlangenkette bei der Großstadt-Tänzerin im Mittelteil wieder. Aus einer gespannten Reitergerte bei Wollheim wird an ähnlicher Position ein gespannter Geigenbogen bei Dix.

Im rechten Flügel von Dix' Großstadt-Triptychon aus dem Jahr 1927 finden sich keine Anleihen an Wollheims „Abschied“. Im Mittelteil und im linken Flügel dagegen, die mit 1928 datiert sind, sind zahlreiche übernommene Motive und Personen bis hin zur Gesamtanlage des Mittelteils vorhanden.

Möglicherweise, so kann man spekulieren, stand Otto Dix aufgrund der unmittelbar bevorstehenden und für ihn ungemein wichtigen Ausstellung „Sächsische Kunst unserer Zeit“, für die das Werk konzipiert wurde, unter Zeitdruck und profitierte im Zuge dessen einmal mehr vom Ideenreichtum und der Vorarbeit seines ehemaligen Malerfreundes Gert Wollheim. Als frischgebackener Professor hat dann Dix die von ihm eingebrachten Zitate aus Wollheims „Abschied“ ‚wissenschaftlich korrekt‘ ausgewiesen, indem er – wenn man so will als Fußnote – den künstlerischen Ideengeber als Geiger im Mittelteil darstellte. Dies erklärte auch, warum Gert Wollheim, als einzige Person ohne aktuellen Dresden- oder Sachsenbezug, im Großstadt-Triptychon Platz gefunden hat.

8.2.4 Kriegsbilder

Schon in der Einleitung zu dieser Arbeit wurde erwähnt, dass Gert Wollheim bereits zehn Jahre vor der Entstehung von Otto Dix' zweitem großem Hauptwerk, dem „Kriegs-Triptychon“, mit dem „Der Verwundete“ im Jahr 1919 die entsprechende Altarform für die Darstellung einer Kriegsthematik verwendet hat. Unter diesen Vorzeichen könnte also ein vergleichender Blick auf die Kriegsdarstellungen der beiden Künstler lohnend sein.

Wie mehrfach in der Literatur und in Selbstzeugnissen dargestellt, war Dix – wie viele seiner Zeitgenossen - als Kriegsfreiwilliger Soldat im Ersten Weltkrieg.³⁷⁷ Im August 1914 wird Dix in Dresden eingezogen und zum Artillerist und MG-Schützen ausgebildet. Ein Jahr später meldet er sich freiwillig zum Dienst an der Front und wird in der Champagne eingesetzt, wo er 1916 an der berühmten Somme-Schlacht teilnimmt. 1917 wird er an die Ostfront versetzt und wechselt nach einer weiteren Ausbildung zur Fliegerabwehr der Luftwaffe. Am Anfang des Jahres 1918 wird er wieder an die Westfront versetzt, im Herbst 1918 schließlich beginnt er einen Ausbildungslehrgang zum Fliegeranwärter in Schneidemühl (Pommern), wo er das Kriegsende erlebt. Für seinen Einsatz wurde Dix mehrfach ausgezeichnet, unter anderem 1915 mit dem Eisernen Kreuz II. Klasse. In den ganzen Kriegsjahren entstanden auch zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde, in denen Dix sich selbst (z.B. im berühmten „Selbstbildnis als Soldat“ (Abb.: 207), 1914, oder „Selbstbildnis als Schießscheibe“ (Abb.: 208), 1917), seine Kriegserlebnisse (z.B. „Fallende Reihe“ (Abb.: 209), 1916, oder „Sterbender Krieger“ (Abb.: 210), 1917) sowie den Soldatenalltag (z.B. „Im Unterstand“ (Abb.: 211), 1915, oder „Kauender“ (Abb.: 212), 1917) festhielt.³⁷⁸

Auch Gert Wollheim nahm mehrere Jahre aktiv als Soldat am Kriegsgeschehen teil. 1914 wurde er als Zwanzigjähriger in Berlin in das „Gardegrenadierregiment I Königin Augusta“ eingezogen und dann im Sommer zur Ausbildung nach Ostpreußen verlegt. Bis zum Sommer 1917 blieb Wollheim an der Ostfront und wurde anschließend an die Westfront versetzt. Der Kriegseinsatz endete, wie bereits mehrfach erwähnt, für Wollheim durch eine schwere Bauchschussverletzung, die er in einem Berliner Lazarett auskurieren konnte. Wie Dix hielt Wollheim von Anfang an seine Kriegserlebnisse zeichnend und malend fest. Bis heute haben sich von den zwischen 1914 und 1917 angefertigten Kriegszeichnungen 88 erhalten. Wie bei Dix sind darunter Selbstbildnisse (z.B. „Selbstporträt“ (Abb.: 213), 1915, oder „Selbstporträt mit Stahlhelm“ (Abb.: 214), 1917), direkte Kampferlebnisse („Der Angriff“ (Abb.: 215), 1917, oder „Der Granateneinschlag“ (Abb.: 216), 1917), Beobachtungen des Soldatenlebens („Schlafende Solda-

³⁷⁷ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg , 2005, S. 32. Oder: Karcher, Eva: Otto Dix. Leben und Werk. Köln , 1988, S. 29.

³⁷⁸ Zu Dix Kriegs-Werdegang vgl.: Eberle, Mathias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Stuttgart 1989, S. 31-62, oder: Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Otto Dix - Grafikmappe Der Krieg von 1914. Hannover 2004, S. 67, oder – mit exakten Datumsangaben und Verzeichnis der Schlachten: Lorenz: Otto Dix, 2005, S. 36.

ten“ (Abb.: 217), 1917, oder „Weg an die Front“ (Abb.: 218), 1914) bis hin zu allgemeinen Studien („Dorf in Ostpreußen“ (Abb.: 219), 1914, oder „Landschaftsstudie“ (Abb.: 210), 1914).³⁷⁹

Dix und Wollheim setzten sich also beide bereits während des Krieges in ihrer aktiven Zeit als Frontsoldaten jeweils intensiv künstlerisch mit der Kriegsthematik auseinander, sodass die Aussage von Norbert Nobis vom Sprengel-Museum Hannover im Katalog zu Dix' Radierfolge „Der Krieg“ relativiert werden muss: *„So bleiben die Bilder, die Dix in seinen Zeichnungen festgehalten und später in mehreren Gemälden und in der Radierfolge ‚Der Krieg‘ verarbeitet hat, fast die einzigen Zeugnisse eines Soldaten und Künstlers, der den gesamten Krieg mit allen seinen schrecklichen Gesichtern miterlebt hat.“*³⁸⁰

Vergleicht man nun die in der Kriegszeit entstandenen Werke beider Künstler, so fällt auf, dass der drei Jahre ältere Dix vielfältig die Formensprache und Farbigkeit moderner Ismen nutzt: expressionistisch etwa im „Selbstbildnis als Soldat“ (Abb.: 221) 1914, futuristisch im „Selbstbildnis als Mars“ (Abb.: 222), ebenfalls 1914, bis hin zu einem bis zur Abstraktheit gesteigerten Expressionismus, wie im „Schützengraben“ (Abb.: 223) um 1918.³⁸¹ *„Näher ist Dix der Avantgarde nie gekommen“*, bemerkt Ulrike Lorenz und fasst die Stilvielfalt vom Dix dieser Jahre zusammen.³⁸²

Ganz anders fallen die Arbeiten Gert Wollheims aus dieser Zeit aus, der, noch ganz seiner akademischen Ausbildung verpflichtet, eher in Skizzen und Studien arbeitet und noch deutlich von der monumentalen und flächigen Formensprache und Gestaltungstechnik seines Lehrers Albin Egger-Lienz beeinflusst scheint.³⁸³ Als Beispiele seien „Rast“ (Abb.: 224) von 1914 und „Schlafende Soldaten“ (Abb.: 225) von 1917 genannt. Zu einer von diesem akademischen Einfluss gelösteren Formensprache gelangte Wollheim erst in den Jahren nach seiner aktiven Soldatenzeit. Nach seiner Genesung

³⁷⁹ Die Daten zur Kriegsbiografie sind entnommen: Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Zum 90. Geburtstag des Künstlers. Düsseldorf 1984, S. 15f.

³⁸⁰ Nobis, Norbert: Der Erste Weltkrieg und die Künstler, in: Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Otto Dix - Grafikmappe Der Krieg von 1924. Hannover, 2004, S. 7-9, hier S. 9. Nobis argumentiert, dass andere Künstler, wie etwa Max Beckmann oder Max Pechstein, nicht aktiv als Soldat an Kampfhandlungen teilgenommen hätten, sondern, wie Beckmann etwa, als Sanitäter im Lazarett eben nur indirekt.

³⁸¹ Zu Dix' im Krieg entstandenen Werken siehe auch das Kapitel „Otto Dix: Kämpfer auf verlorenem Posten“ in: Eberle, Mathias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Stuttgart 1989, S. 31-62, oder: Karcher, Eva: Otto Dix. Leben und Werk. Köln 1988, S. 29-41.

³⁸² Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg 2005, S. 179.

³⁸³ Vgl. hierzu auch das Kapitel 8.1: „Wollheim und seine Lehrer“ in dieser Arbeit.

begann Wollheim 1918 in Berlin in mehreren großformatigen Bildern seine Kriegserlebnisse aufzuarbeiten. Von diesen hat sich bis heute nur „Im Schützengraben“ (Abb.: 226) erhalten. Von weiteren verschollenen Bildern sind durch Wollheim selbst nur die Titel überliefert: „Der Himmel ein Fragment“, „Die Auferstehung“ und „Die Essens-träger“.³⁸⁴

Anfang 1919 traf Gert Wollheim seinen Freund Otto Pankok wieder, mit dem er kurzentschlossen im ostfriesischen Dörfchen Remels eine Künstlerkolonie gründete. Erster Anlaufpunkt war hier der Remelser Maler Ulfert Lügen, ein alter Freund Pankoks. Zwar scheiterten die Versuche, zahlreiche andere Künstler für ein Leben in der Künstlerkolonie zu begeistern, jedoch gesellte sich immerhin der Düsseldorfer Maler Hermann Baptist Hundt, ein Schulfreund Pankoks, zu dieser Runde. Bereits im Herbst 1919 wurde dann der Entschluss gefasst, die Kolonie aufzulösen und nach Düsseldorf überzusiedeln. Dennoch entstand in Remels nicht nur ein umfangreiches druckgrafisches Werk Wollheims, sondern vor allem auch das großformatige Kriegstriptychon, von dem sich nur die Mitteltafel „Der Verwundete“ erhalten hat. Der Einfluss dieses frühen Hauptwerkes Wollheim auf das Schaffen von Otto Dix soll im Folgenden zunächst betrachtet werden.

8.2.4.1 Wollheim und Dix ‘ „Schützengraben“

Zunächst soll einem möglichen Zusammenhang zwischen Wollheims „Der Verwundete“ und Dix‘ erstem großformatigem Gemälde zur Thematik des Krieges, „Der Schützengraben“ (Abb. 227, 1923), nachgegangen werden. Dix kannte Wollheims Gemälde aus seiner Zeit in Düsseldorf mit Sicherheit, einerseits durch die anfangs enge Freundschaft und durch die temporäre Ateliergemeinschaft mit diesem, andererseits aufgrund der prominenten Hängung des Bildes in Frau Eys Galerie, in der Dix regelmäßig verkehrte. Die Kritik und heftige Reaktion, die Wollheims Bild auf lokaler Ebene entgegenschlugen, aber auch die Begleiterscheinung, dadurch den Namen des Künstlers „schlagartig in der Stadt bekannt“³⁸⁵ zu machen, sind auch Dix sicherlich nicht entgan-

³⁸⁴ Vgl. hierzu: Koenig, Wieland (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Zum 90. Geburtstag des Künstlers. Düsseldorf 1984, S. 18.

³⁸⁵ Brief von Gert Wollheim an Irene Markowitz vom 14. August 1968, zitiert nach: von Wiese / Nutt: Wollheim, 2000, S. 200.

gen. Hauptkritikpunkt an Wollheims Werk war die drastische Darstellung, das aufdringliche Inszenieren der Verwundung, aus der das Blut in Wollheims Gemälde dem Betrachter förmlich entgegenspritzt. In diesem Sinne hätte die vielzitierte Kritik von Julius Meier-Graefe an Dix' „Schützengraben“ von 1923, in der Art, wie sie sich auf die exaltierte Darstellung der Grauen des Krieges bezieht, auch einige Jahre zuvor eine Kritik an Wollheims „Verwundeter“ sein können:

„Gehirn, Blut, Gedärm können so gemalt werden, daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft. Das hat der junge Max Liebermann mit unsterblichen Bildern bewiesen. Die zweite Anatomie Rembrandts mit dem offenen Bauch ist zum Küssen. Dieser Dix ist – mit Verlaub – zum Kotzen. Gehirn, Blut, Gedärme werden so ausgestattet, nicht etwa gemalt, daß alle animalischen Reaktionen zur Hochspannung getrieben werden.“³⁸⁶

Als Otto Dix im Herbst 1922 endgültig von Dresden nach Düsseldorf übersiedelt – bereits seit Oktober 1921 war er immer wieder sporadisch in der Stadt –, ist sein erstes großformatiges Gemälde zur Thematik des Krieges, „Der Schützengraben“, bereits in Arbeit. In einer großen Rolle bringt er das begonnene Werk mit und vollendet es in Düsseldorf im Laufe des Jahres 1923. Am 1. Dezember 1923 wird es erstmalig im Wallraff-Richartz-Museum ausgestellt.³⁸⁷

Birgit Schwarz vertritt die Auffassung, dass Dix' Gemälde erst in einer Phase der Annäherung an die rheinische Kunstszene begonnen und schließlich in Düsseldorf vollendet worden sei: *„Das Farbreief und die überlieferte starke Farbigkeit des Gemäldes sind charakteristische Elemente des Rheinischen Expressionismus.“³⁸⁸* Diese Bemerkung stützt die These des Einflusses von Wollheims Werk auf Dix' Bild. Inwiefern und in welchem Umfang Wollheims Kriegstriptychon bzw. der in Düsseldorf damals hängende Mittelteil „Der Verwundete“ nebst den dadurch entfachten Skandalen und öf-

³⁸⁶ Meier-Graefe, Julius: Die Ausstellung in der Akademie, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 2. Juli 1924, zitiert nach: Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg 2005, S. 67.

³⁸⁷ Auf die spektakuläre weitere Geschichte des heute verschollenen Bildes und die heftigen Reaktionen der Kritiker soll an dieser Stelle nicht nochmals eingegangen werden. Hierzu sei verwiesen auf: Schröck-Schmidt, Wolfgang: Der Schicksalsweg des Schützengrabens. In: Herzogenrath, Wulf / Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix: Zum 100. Geburtstag. Stuttgart 1991, S. 161-164 oder: Barton, Brigid S.: Die Entstehung eines Künstlerrufs: Otto Dix und der Schützengraben. In: Beck, Rainer / Barton, Brigid S. (Hrsg.): Otto Dix zum 100. Geburtstag - Symposium. Albstadt 1991, S. 47-60, oder mit zahlreichen Zitaten der damaligen Kritiken: Strobl, Andreas: Otto Dix - Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin 1996, S. 88-97.

³⁸⁸ Schwarz, Birgit, Kunsthistoriker sagen Grünwald - Das Altdeutsche bei Otto Dix in den 20er Jahren, In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Heft 28, 1991, S. 143-163, hier S. 156.

fentlichen Diskussionen Einfluss auf die Entstehung und die Fertigstellung von Dix' „Schützengraben“ hatte, kann nicht abschließend rekonstruiert werden, da der genaue Bearbeitungsstand von Dix' Gemälde vor bzw. bei der Übersiedelung nach Düsseldorf nicht dokumentiert ist. Während sich von späteren großen Werken von Dix Vorzeichnungen, Studien und Kartons erhalten haben, sind vom „Schützengraben“ lediglich drei vorbereitende Detail-Tusche-Skizzen erhalten (Abb.: 228), die schemenhaft einen aufgespießten Kopf und Oberkörper zeigen. Da alle drei Skizzen³⁸⁹ aber mit 1923 datiert sind, ist von einer intensiveren Ausarbeitung des Gemäldes erst nach Dixens Übersiedelung nach Düsseldorf und somit auch nach dem dortigen Zustandekommen des intensiven Kontaktes von Dix zu Wollheim auszugehen. Brigid S. Barton konstatiert in ihren Studien zu diesem Dix' Werk, dass es bis jetzt *„nicht gelungen [ist], eine spezifische Schaffensgeschichte des Gemäldes zu rekonstruieren oder zu erklären, warum Dix drei Jahre benötigte, um es zu vollenden.“*³⁹⁰ Vom eigentlichen Gemälde haben sich leider auch nur Schwarzweiß-Abbildungen erhalten.

Selbstverständlich kann man Wollheims „Verwundeter“ und Dix vier Jahre später entstandenen „Schützengraben“ nicht direkt miteinander auf künstlerischer Ebene vergleichen – zu unterschiedlich sind hierfür die Gesamtanlage, Komposition und Stilistik der Gemälde. Was vergleichbar ist, ist allerdings der Darstellungsgegenstand und die Wahl der Darstellungsmittel: Beide wurden mit extrem pastosem Farbauftrag gefertigt. Hier wie dort wird die Auswirkung von Kampfhandlungen im Krieg auf die direkten Betroffenen dargestellt und in beiden Fällen in einer solch drastischen Form, dass bei den zeitgenössischen Betrachtern dadurch zum Teil heftige Reaktionen ausgelöst wurden. Die Parallelen des „Verwundeten“ zu Grünewalds Isenheimer Altar wurden bereits weiter oben dargestellt. Schon Zeitgenossen erkannten nun auch in Dix „Schützengraben“ Ähnlichkeiten zu dem altdeutschen Vorbild. *„Die Menschen stehen schweigend, Kunsthistoriker sagen Grünewald und sehen dann sehr zufrieden aus“*³⁹¹, kommentiert 1924 Alfred Salmony die Aufnahme des „Schützengraben“ in die Sammlung des Wall-

³⁸⁹ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle. Weimar, 2002, S. 790f. Die Skizzen, die von Dix selbst dem „Schützengraben“ zugewiesen wurden tragen die Werkverzeichnisnummern EDV 8.1.18, EDV 8.1.19 und EDV 8.1.20.

³⁹⁰ Barton, Brigid S.: Die Entstehung eines Künstlerrufs: Otto Dix und der Schützengraben. In: Beck / Barton (Hrsg.): Otto Dix zum 100. Geburtstag - Symposium. Albstadt 1991, S. 47-60, hier: S. 50.

³⁹¹ Salmony, Alfred: Die neue Galerie des 17. und 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf-Richartz in Köln, in: Der Cicerone XVI, 1924, S. 8, zitiert nach: Schwarz, Birgit: Kunsthistoriker sagen Grünewald, S. 152.

raf-Richartz-Museums. Und auch Paul Ferdinand Schmidt beschreibt 1924 den „Schützengraben“ als „*grausamste Darstellung des Todes, die wohl jemals gemalt worden ist (mit einziger Ausnahme von Grünewalds Gekreuzigten)*“.³⁹²

Wollheims Gemälde erregte auf lokaler Ebene – und, wie gesagt, war es zu dieser Zeit auch nur dort zu sehen – Aufsehen und machte den Künstler in der Stadt berühmt. Dix wiederholte eben diesen Effekt – unterstützt durch den erfolgreichen und über entsprechende Beziehungen verfügenden Berliner Galeristen Karl Nierendorf – auf nationaler Ebene und provozierte damit „*prompt einen der größten Kunstskandale der Zeit*“.³⁹³

8.2.4.2 Wollheim und Dix ‘ „Der Krieg“

Als Dix’ zweites Hauptwerk gilt heute das Triptychon „Der Krieg“, das in den Jahren 1929 bis 1932 in Dresden während der Tätigkeit des Künstlers als Akademie-Professor entstanden ist. Besprechungen und Interpretationen dieses Werkes gab es über die Jahre viele, darunter sehr leidenschaftliche und kontroverse, die sich meist damit beschäftigten, welche persönliche Haltung zum Krieg den Künstler zu diesem Triptychon bewegt habe. Jörg Martin Merz gibt die beiden großen Pole dieser Kontroverse so wieder: „*Verkürzt gesagt: Dix wollte den Krieg schonungslos anklagen – so die einen; Dix wollte sich von seinen aufgespeicherten Visionen befreien – so die anderen*“.³⁹⁴ Belegen lässt sich jede dieser Positionen mit Zitaten des Künstlers, die sich damit teilweise auch selbst widersprechen.³⁹⁵ An dieser Stelle sei lediglich auf die wichtigsten Arbeiten

³⁹² Schmidt, Paul Ferdinand, in: Die Weltbühne 20, Nr. 32, 7. August 1924, zitiert nach: Schwarz, Birgit: Kunsthistoriker sagen Grünewald, S. 152.

³⁹³ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg, 2005, S. 179. Auch Jörg Martin Merz vertritt in seinem Aufsatz die Ansicht, dass Dix den „Schützengraben“ explizit als Skandalbild konzipierte, um berühmt zu werden. „Dix war aber kein Träumer und Karl Nierendorf, sein Kunsthändler, der ihn seit 1922 exklusiv vertrat, schon gar nicht. Offenbar bereitete der Künstler gezielt vor, mit einem großformatigen Sensationsbild zu reüssieren.“ (Merz, S. 192) Er folgt damit den Thesen von Andreas Strobls Dissertation über Dix, in welcher der Versuch unternommen wird, Dix als strategisch planenden Karrieristen zu zeigen. Lesenswert ist auch die im Journal für Kunstgeschichte erschienene ausführliche Besprechung von Strobls Arbeit durch Birgit Schwarz. Merz, Jörg Martin: Otto Dix Kriegsbilder: Motivationen - Intentionen - Rezeptionen, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Heft 26, 1999, S. 189-226, hier: S. 215. Strobl, Andreas: Otto Dix - Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin 1996. Schwarz, Birgit: Rez. von Strobl: Otto Dix, in: Journal für Kunstgeschichte, Heft 3, 1999, S. 286-292.

³⁹⁴ Merz: Otto Dix Kriegsbilder. 1999, S. 189. Ergänzt werden muss als dritte Position die von Merz selbst, nämlich dass Dix stets aus Karrieregründen seine Sujets strategisch aussuchte.

³⁹⁵ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die erst kürzlich auf CD erschienene Zusammenstellung der verfügbaren Tondokumente von Dix selbst: Dix, Otto: Ich folge lieber meinem Dämon - Originaltonaufnahmen (CD). Pforzheim 2009.

von Otto Conzelmann³⁹⁶, Fritz Löffler³⁹⁷, Dieter Scholz³⁹⁸, Matthias Eberle³⁹⁹, die eben zitierte von Jörg Martin Merz und zuletzt die von Birgit Dalbajewa⁴⁰⁰ im Katalog der Stuttgarter Triptychon-Ausstellung zu diesem Thema verwiesen. In keiner Besprechung wird irgendein Zusammenhang zu Gert Wollheims Jahre zuvor entstandenem Triptychon „Der Verwundete“ hergestellt oder dieses Werk auch nur erwähnt.

Vieles, was im vorangegangenen Kapitel über den Zusammenhang von Wollheims „Der Verwundete“ und Dix' „Schützengraben“ angeführt wurde, kann selbstredend auch für Dix' zweites Hauptwerk, das Triptychon „Der Krieg“, gelten, da dessen Mittelteil in Vielem mit dem sechs Jahre zuvor entstandenen „Schützengraben“ übereinstimmt. Dix selbst hat sich über den Zusammenhang von „Der Schützengraben“ und „Der Krieg“ in einem Radiointerview 1967 geäußert:

³⁹⁶ Conzelmann, Otto: : Der andere Dix: Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983. Conzelmann, der die Auffassung vertritt, Dix habe Kriegsbilder alleine aus dem Grunde einer „psychotherapeutischen Roßkur“ gemalt, um die eigenen traumatischen Kriegserlebnisse zu verarbeiten, zitiert hierfür immer wieder Dix' Antwort auf die Frage, was er denn mit dem Schützengraben beabsichtigte: „Los haben wollt ich's, sonst nichts!“ (z.B. S. 17 oder S. 139). Als kunsthistorisches Dokument unbedingt lesenswert ist Conzelmanns Vorwort „Otto Dix für Fortgeschrittene“, in dem er die jahrzehntelange „unsinnige“ politische Interpretation des Werks von Dix durch Kritiker und Kunsthistoriker dokumentiert und polemisch kommentiert. Das Vorwort endet mit dem Satz „Die Wahrheit über Dix? – Nun – hier ist sie.“ (S. 17)

³⁹⁷ Löffler, Fritz: Otto Dix und der Krieg. Leipzig 1986.

³⁹⁸ Scholz, Dieter: Das Triptychon Der Krieg von Otto Dix. In: Herzogenrath, Wulf / Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix: Zum 100. Geburtstag. Stuttgart 1991, S. 260-267. Scholz nimmt explizit auf die Position Conzelmanns Bezug, die er als Fehlinterpretation bezeichnet. Grundlage seiner Annahme, dass es sich bei Dix' „Krieg“ doch um ein durchaus politisches Werk handele, ist – wie bei Conzelmann – eine Interviewäußerung von Dix aus dem Jahr 1964: „1928 fühlte ich mich reif, dieses große Thema anzupacken [...] In dieser Zeit übrigens propagierten viele Bücher ungehindert [...] erneut ein Heldentum und einen Heldenbegriff, die in den Schützengräben des 1. Weltkrieges längst ad absurdum geführt worden waren. Die Menschen begannen zu vergessen, was für entsetzliches Leid der Krieg ihnen gebracht hatte. Aus dieser Situation heraus entstand das Triptychon [...]. Ich wollte also nicht Angst und Panik auslösen, sondern Wissen um die Furchtbarkeit des Krieges vermitteln und damit die Kräfte der Abwehr wecken.“ (S. 261).

³⁹⁹ Eberle, Mathias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Stuttgart 1989, dort das Kapitel „Otto Dix: Kämpfer auf verlorenem Posten – Kunst gegen Natur“, S. 31-62. Eberle sieht in Dix' Triptychon den mörderischen Kreislauf des Krieges. „So erscheint der Krieg als Passion des Menschen, analog zu den letzten Stationen der Passion Christi. [...] Doch bei aller Analogie, es fehlt ein entscheidender, der entscheidende Aspekt des christlichen Passionszyklus: die Auferstehung [...]. Bei Dix führt das Erwachen unten, die Kreuzabnahme rechts immer wieder in diesen Kreislauf hinein. [...] Nun will er diesen Kreislauf stoppen, aufhalten, unterbrechen.“ (S. 60) .

⁴⁰⁰ Dalbajewa, Birgit: Karton zum Kriegstriptychon. In: Ackermann, Marion (Hrsg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne. Ostfildern 2009, S. 88-93. Dalbajewa macht ihre Lesart des Werkes an der rettenden Figur im rechten Flügel, dem Selbstporträt von Dix, fest. Diese zeige „den Helden der Bildparabel als Teil der Masse in den Krieg hineinziehen und daraus nicht allein als barmherziger Samariter hervorgehen. [...] Eine Lichtgestalt, die gleich einem an seiner Asche verjüngten Phönix (als Symbol für Christi Auferstehung) oder in zeitgenössischer, an Ernst Jünger angelehnter Terminologie „gestählt“ aus dem Inferno hervorgeht.“ (S. 92).

„Da wurde ich also 1927 nach Dresden berufen, da fiel mir der ‚Schützengraben‘ wieder ein: da war zu viel drauf, alles war zusammen getragen was nur irgendwie möglich war. Da habe ich mir gesagt: Jetzt malst Du dasselbe nochmal, denn wir haben Zeit und wir haben ein riesengroßes Atelier und so habe ich das vierteilige Kriegsbild in eineinhalb Jahren gemalt.“⁴⁰¹

Jörg Martin Merz sieht für das Wiederaufgreifen des Themas bei Dix „Konjunkturgünde“, nämlich die zehnjährige Wiederkehr des Kriegsendes und das damit auch verbundene vermehrte Erscheinen von Kriegsromanen.

„In sakraler Bildform und mit altmeisterlicher Technik nobilitiert, stellte es eine ‚salonfähige‘ Version des früheren Kriegsbildes dar. Dies entsprach der generellen Entwicklung des Künstlers, der in den späten 1920er Jahren zunehmend von linken Gruppen und Kritikern abrückte und sich einem bürgerlichen Publikum zuwandte.“⁴⁰²

Vergleichbar bei Wollheims „Verwundeter“ und Dix „Krieg“ ist also offensichtlich der zentrale Gegenstand von deren Darstellungen: hier wie dort wird die Auswirkung von Kampfhandlungen im Krieg auf die direkt in sie Involvierten thematisiert. In beiden Bildern sind Verwundungen und Blut in einer nahezu aggressiven, drastischen Aufdringlichkeit dargestellt. So wie bei Wollheims „Verwundeter“ weiter oben farbliche und kompositorische Bezüge zum Isenheimer Altar dargelegt wurden, die anderweitig auch in dessen „Abschied von Düsseldorf“ zu finden sind, können auch bei Dix’ „Der Krieg“ überdeutlich in der Mitteltafel Bezüge zum alten Meister festgemacht werden. So weist der kopfüber Liegende am rechten Bildrand an den Beinen ähnliche Wunden und dieselbe Handhaltung – ebenfalls mit Wundmalen – wie der Gekreuzigte bei Grünewald auf. Ebenso findet die Handhaltung des Aufgespießten bei Dix, der damit auf die eben erwähnte Figur deutet, ihre Entsprechung bei Grünewalds „Johannes der Täufer“, der dort auf den gekreuzigten Christus zeigt. Beide Motive, die auffällige Handhaltung des Gekreuzigten und den Zeigegestus von Grünewalds Johannes, hatte Wollheim bereits im „Abschied von Düsseldorf“ wörtlich zitiert.

⁴⁰¹ Radiointerview, Hessischer Rundfunk, 27.09.1967. Zitiert nach: Dix, Otto: Ich folge lieber meinem Dämon - Originaltonaufnahmen (CD). Pforzheim 2009, Track 10.

⁴⁰² Merz, Jörg Martin: Otto Dix Kriegsbilder: Motivationen - Intentionen - Rezeptionen, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Heft 26, 1999, S. 189-226, hier: S. 215.

Hinzu kommt die auffälligste Übereinstimmung von Dix' „Der Krieg“ und Wollheims „Verwundeter“, nämlich die Verwendung der für diese Zeit recht ausgefallenen Form des Triptychons für eben diesen Bildgegenstand.

Auffällig bei dieser Anlage als Triptychon ist bei beiden Werken die relativ klare chronologische ‚Erzählstruktur‘, die sich jeweils aus dem Zusammenhang der einzelnen Bildteile ergibt. Während das Triptychon-Format grundsätzlich die Möglichkeit einer enormen Komplexitätssteigerung sowohl der zeitlichen, räumlichen als auch inhaltlichen Parameter und Relationen eröffnet, verzichten Dix und Wollheim weitestgehend auf ebendiese Möglichkeiten: Bei Wollheim ist das Bild eindeutig chronologisch von links nach rechts zu lesen. Es ist dreimal dieselbe Person dargestellt, nur jeweils zu verschiedenen Zeitpunkten eines tragischen Geschehens: Im linken Flügel eben getroffen, im Mittelteil sich ein letztes Mal aufbäumend und im rechten Flügel schließlich der Verletzung erlegen.

Auch Dix folgt in seinem Werk einem ‚einfachen‘ zeitlichen Darstellungsschema. In einem Radiointerview des Hessischen Rundfunks am 27. September 1967 erklärt er zum Kriegstriptychon Folgendes:

„Die Form hängt auch vom Erlebnis eines Tages ab: Frühmorgens marschieren die rein, in der Mitte ist dann das Schlachtfeld und links dann der Rückzug in der Nacht und unten in der Predella liegen die und schlafen. Natürlich habe ich auch so ein bisschen an die alten Altäre gedacht.“⁴⁰³

Trotz dieser chronologischen ‚Eindimensionalität‘ nutzt Dix die Möglichkeiten zur Komplexitätssteigerung, die die Form des Triptychons bietet, mehr als Wollheim, in dem er die Zeitachse zumindest über einen kompletten Tagesablauf legt und die dargestellte ‚Handlung‘ der einzelnen Tafeln auf verschiedene Orte verteilt. Das Werk Wollheims wiederum entfaltet aber gerade durch diese sehr starke Reduktion seine Wirkung.

Selbstverständlich unterscheidet beide Werke darüber hinaus Wesentliches in der Konzeption und Ausführung: Bei der mehr als zehn Jahre nach Kriegsende ausgeführten Arbeit von Dix handelt es sich um eine aufwendig durch Kartons vorbereitete komplexe Komposition mit umfangreichem Figurenpersonal, die ganz offensichtlich in lang-

⁴⁰³ Radiointerview, Hessischer Rundfunk, 27.09.1967. Zitiert nach: Dix, Otto: Ich folge lieber meinem Dämon - Originaltonaufnahmen (CD). Pforzheim 2009, Track 10.

wierigen Arbeitsprozessen altmeisterlicher Lasurmalerei handwerklich perfekt umgesetzt wurde. Dieter Scholz nennt Dix' Arbeit insofern ein „*akademisches Werk, das bis in die letzte Kleinigkeit einer rationalen Komposition unterliegt.*“⁴⁰⁴ Ganz anders Wollheims „Verwundeter“, bei dem in jedem Bildteil jeweils nur eine, und noch dazu dieselbe Person in expressivem Stil mit pastosem Farbauftrag *alla prima* gemalt ist. Wollheims Werk entstand zudem noch unter dem unmittelbaren Eindruck der eigenen Kriegserfahrung und der eigenen schweren Verletzung.

Auch war Wollheim als Künstler zu diesem Zeitpunkt der Entstehung seines Triptychons völlig unbekannt und schuf das Werk in der ländlichen Abgeschiedenheit der Remelser Künstlerkolonie. Dix dagegen war auf dem Zenit seines Erfolges, sowohl als Maler als auch als Akademie-Professor, und genoss überall großes Ansehen. Wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt wurde, hatte Dix bereits mit dem Großstadt-Triptychon nicht zufällig einen zukünftigen Klassiker der Kunstgeschichte geschaffen. Diesen Erfolg mit einer anderen als der Großstadt-Thematik zu wiederholen, sollte ihm mit „Der Krieg“ gelingen, wenn auch erst mit erheblichem zeitlichem Abstand zu dessen Fertigstellung, denn „Der Krieg“ wurde in dieser Zeit nur einmal 1932 auf der Herbstaussstellung der Preußischen Akademie in Berlin gezeigt. Nach dieser Ausstellung ließ Dix das Bild in Kisten verpacken und bei befreundeten Unternehmern verstecken, um es so vor dem Zugriff der Nationalsozialisten zu retten.

Bei allen Unterschieden in Technik und biografischem Untergrund muss aber festgehalten werden, dass Dix für sein zweites Hauptwerk „Der Krieg“ die Grundidee seines Malerfreundes Wollheim übernommen hat, nämlich für eine als besonders drastisch angelegte Darstellung von Kriegsunheil die besondere Form des Triptychons sowie auffällige Zitate aus Grünewalds Isenheimer Altar zu verwenden. Das Besondere der konkreten Dix'schen Ausnutzung des Triptychons für eine solche Art von Darstellung hat Otto Conzelmann in seiner ausführlichen Analyse des Werkes deutlich gemacht, freilich ohne Wollheim dabei zu erwähnen:

„Wie die heidnische Opferstätte im christlichen Ritus abgelöst wird durch den Hochaltar, auf dem sich nun, im Mittelpunkt der Kirche, die Opferung Christi in der Messe eucharistisch wiederholt und auf dessen Altarbild man vom 15. Jahrhundert an (wie in Grünewalds Isenheimer Altar) die Kreuzigung darstellt, [...]

⁴⁰⁴ Scholz, Dieter: Das Triptychon Der Krieg von Otto Dix. In: Herzogenrath, Wulf / Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix: Zum 100. Geburtstag. Stuttgart 1991, S. 260-267, hier S. 261.

*so ist auch das Dixsche Altarwerk gleichzeitig Folter- und Richtstätte und Kalvarienberg, d.h. der Hohe Ort des Martyriums – auch hier, ohne daß Folter und Hinrichtung direkt vorgeführt werden.*⁴⁰⁵

Dass die Idee dieser Transformationsleistung Gert Wollheim und nicht, wie bisher, Otto Dix zugeschrieben werden muss, sollte hier bereits als Zwischenergebnis festgehalten werden.

8.2.4.3 Wollheim und Dix' „Flandern“

Dix' letztes großes Kriegsbild „Flandern“ (Abb.: 229, 1934-36) entstand im Vergleich zu seinen anderen bisher genannten Bildern unter völlig anderen persönlichen Umständen. Während sein „Schützengraben“ am Beginn seiner Malerkarriere stand und ihn durch die zahlreichen sehr kontroversen und heftigen Besprechungen des Bildes berühmt machte, entstand das Triptychon „Der Krieg“ am Zenit seiner Karriere als erfolgreicher Maler und Akademie-Professor. „Flandern“ hingegen schuf Dix als von den Nazis isolierter und als „entartet“ geschmähter Künstler.

Nach der Machtübernahme der Nazis wurde Dix im Frühjahr 1933 als Professor ohne Anspruch auf Rentenbezüge entlassen und kurz darauf auch von der Preußischen Akademie ausgeschlossen. Als Grund für die Entlassung wurden unter anderem auch die, so der Tenor, den Wehrwillen des Volkes zersetzenden bisherigen Kriegsdarstellungen von Dix angeführt. Ab 1934 hatte Dix in Deutschland Ausstellungsverbot und insgesamt 260 Werke wurden von den Nazis aus deutschen Sammlungen beschlagnahmt.⁴⁰⁶ Im Sommer 1933 übersiedelte Dix an den Bodensee, behielt aber zeitlebens ein Atelier in Dresden-Löbtau, in dem auch das Werk „Flandern“ entstand, das im Gegensatz zum Triptychon „Der Krieg“ auf Leinwand und nicht in altmeisterlicher Lasurtechnik, sondern *alla prima* gemalt wurde.

Als Inspirationsquelle wird für dieses Gemälde in der Literatur stets auf eine Szene aus Henri Barbusses Kriegsbuch „Le Feu“ hingewiesen.⁴⁰⁷ Der französische Schriftsteller Barbusse stand bereits in früheren Jahren in Bezug zu Dix' Werk, so schrieb er auf Be-

⁴⁰⁵ Conzelmann, Otto: Der andere Dix: Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, 1983, S. 201f

⁴⁰⁶ Siehe hierzu z.B.: Schubert, Dietrich: Otto Dix. Reinbek 1985, S. 106ff oder: Karcher, Eva: Otto Dix. Leben und Werk. Köln 1988, S. 169ff .

⁴⁰⁷ Im Original bereits 1916 erschienen, wurde das Anti-Kriegs-Buch 1917 ins Englische, 1918 ins Deutsche übersetzt: „Das Feuer – Tagebuch einer Korporalschaft“ und in Züricher Max Rascher Verlag verlegt. Barbusse schildert darin das Kriegsgeschehen aus Sicht des einfachen Soldaten.

treiben von Dix' Galeristen Nierendorf 1924 das Vorwort zu Dix' Mappenwerk „Der Krieg“.⁴⁰⁸ Die Textstelle aus Barbusses Kriegsbuch, auf die sich Dixens Flandern-Bild offensichtlich bezieht, liest sich tatsächlich wie eine literarische Bildbeschreibung dieses Gemäldes. Aus diesem Grund seien hier Auszüge daraus kurz zitiert:

„An derselben Stelle, wo wir uns in der Nacht auf den Boden geworfen hatten, warten wir auf den Anbruch des Tages. Zögernd naht er. Eisig, düster und unheimlich breitet er sich auf der fahlen Ebene aus. [...] Halb dösend, halb schlafend, mit immer wieder aufgerissenen, aber sofort wieder zufallenden Augen, gelähmt, zerschlagen und frierend, starren wir auf die unglaubliche Wiederkehr des Lichtes. [...] Neben mir liegen drei bis zur Unförmigkeit entstellte Gestalten. Einer von Ihnen, einen Panzer aus verkrustetem Schlamm auf dem Rücken, erhebt sich ebenfalls. Die anderen rühren sich nicht im Schlaf. [...] Der Regen hat aufgehört. Der Himmel hat keinen mehr. Die bleigraue Ebene in ihren trüben Wasserspiegeln sieht aus, als tauche sie nicht nur aus der Nacht, sondern aus dem Meer auf. [...] Und dann diese Stille?-Ist sie unheimlich?-Nirgends ein Laut. [...] Ja, wo sind sie nur hingekommen, die Menschen? – Langsam nur, nach und nach, entdeckt man sie. Nicht weit von uns schlafen ein paar, zusammengesunken, überzogen mit Schlamm vom Kopf bis zu den Füßen, als wäre ein jeder längst zum toten Ding geworden. Sind sie wirklich nicht tot? –Unförmige Klumpen treiben auf der Wasserfläche eines überfluteten Grabens in einem von der Artillerie besonders stark zerhackten und ausgekehlten Abschnitt, wie rundliche Riffe, die aus dem Wasser ragen. Das sind Ertrunkene. -Ein geisterhafter Ruheplatz ist die Erde geworden. Das ist das Ende.“⁴⁰⁹

Was vor dem Hintergrund dieser überdeutlichen ‚Inspirationsquelle‘ für Dixens Werk von allen Interpreten bislang übersehen wurde, ist, dass sich für dieses Gemälde auch enge motivische Bezüge zum Werk Gert Wollheims feststellen lassen. Zum einen gibt es auffallende Parallelen zu Kriegszeichnungen Wollheims, andererseits aber auch zu dessen großformatigem Ölgemälde „Im Schützengraben“ (Abb.: 230), das 1918 in Berlin nach seiner Rückkehr aus dem Krieg entstand. Im Katalog zur Ausstellung anlässlich des 90. Geburtstags des Künstlers zielt das Gemälde die Titelseite des Kataloges. Bereits im Vorwort beschreibt Wieland König das Dargestellte treffend:

„Wollheim braucht keine Symbolfiguren und keine Handlung. Er zeigt zwei Soldaten im Schützengraben hockend, fast in sich zusammengedrückt und doch den

⁴⁰⁸ Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit. Regensburg 2005, S. 71-73.

⁴⁰⁹ Barbusse, Henri: Das Feuer – Tagebuch einer Korporalschaft. Zürich, 1918, S. 219f. Zitiert nach: Schmitz, Britta: Otto Dix' Flandern 1934-36. In: Herzogenrath, Wulf / Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix: Zum 100. Geburtstag. Stuttgart 1991, S. 268-271, hier S. 270

*Bildrahmen sprengend – hoffnungs- und illusionslos, aber nicht ohne Spannung, erniedrigt und doch monumental, mit verdeckten Gesichtern-, es sind zwei von Hunderttausenden.*⁴¹⁰

Wie im Kapitel 8.1 „Wollheim und seine Lehrer“ dargestellt, steht dieses Gemälde noch ganz unter dem Einfluss von Wollheims Lehrer, dem Tiroler Maler Albin Egger-Lienz. Die Rezeption von dessen Gemälden wie „Den Namenlosen 1914“ (Abb.: 231, 1916) oder „Die Alten“ (Abb.: 232, 1914) übte, wie gezeigt, großen Einfluss auf Wollheims Werk aus: Beide Künstler stellen in diesen frühen Werken weniger individualisierte denn typisierte Figuren dar.

Stellt man nun Wollheims „Schützengraben“ das sechzehn Jahre später entstandene „Flandern“ von Dix gegenüber, so fallen Ähnlichkeiten bei der Darstellung der Soldaten auf: dieselbe erschöpfte, zusammengekauerte Haltung, die flächige, erdige Ausführung der Farben, die Hervorhebung der dargestellten Hände sowie der in beiden Gemälden mittig aufragende Befestigungspfahl eines Schützengrabens. Zieht man nun in dieser Betrachtung die von Wollheim im Kriegsjahr 1916 angefertigte Zeichnung „Schlafende Soldaten“ (Abb.: 233) hinzu, so werden die Parallelen noch deutlicher: hier wie dort mehrere auf dem Boden liegende oder zusammengesunken sitzende Soldaten, die sehr eng zusammengedrückt sind, sodass beide Gruppen auf den ersten Blick wie unterschiedslose, massige Gesamtgebilde wirken.

Anders als bei Wollheim füllen Dixens Soldaten nicht den kompletten Bildraum aus, sondern bestimmen nur dessen untere Hälfte, während der Großteil des Bildes von der Darstellung einer apokalyptischen Landschaft und spektakulären Himmelserscheinungen eingenommen wird. Darüber hinaus sind bei Dix im Gegensatz zu Wollheim durch die teilweise sichtbaren Gesichter der Soldaten tendenziell eher Individuen denn Typen dargestellt. Wie bei allen anderen bisher behandelten Beispielen, so hat Dix auch hier nicht komplette Werke von Wollheim kopiert, sondern zentralen Bildmotive übernommen, modifiziert und in eigene Bildkompositionen eingefügt.

⁴¹⁰ Koenig, Wieland: Vorwort, In: Koenig, Wieland (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Zum 90. Geburtstag des Künstlers. Düsseldorf 1984, S. 6.

8.2.5 Zusammenfassung: Wollheim und Dix

Die Freundschaft und temporäre Ateliergemeinschaft von Otto Dix und Gert Wollheim, so lässt sich aus den in diesem Kapitel angestellten Betrachtungen resümieren, war für das Werk beider Künstler fruchtbar. Zum Beispiel ist es wahrscheinlich, dass Dix für die Hinwendung Wollheims zu einer realistischen Darstellungsweise mit altmeisterlicher Maltechnik mitverantwortlich war. Dix profitierte umgekehrt ebenfalls von seinem Kollegen, vor allem von dem Ideenreichtum Wollheims. Wurde Dix zu Inspirationsquellen oder Vorbildern für seine Werke befragt, so hielt er sich, wie bereits angedeutet, entweder ganz bedeckt, nannte literarische Quellen wie etwa James Joyce oder Henri Barbusse, oder rückte die eventuellen Malervorbilder in historische Ferne, indem er von den alten Meistern, namentlich Grünewald, Cranach oder Dürer sprach. Indem er sich als Schüler dieser großen Meister bezeichnete, reihte Dix sich in deren Nachfolge und begründete damit selbst seine bis heute anhaltende Geltung – wie Birgit Schwarz darlegt hat – als „zukünftiger Klassiker der Kunstgeschichte“.⁴¹¹

Sicher ganz im Sinne von Dix hatten die Interpreten seines Werkes über viele Jahrzehnte auf die Adaption der großen alten Meister und auf die auffälligen, wenn auch stimmige Einbindungen von deren Motiven in die eigenen Bildwelten in der Manier einer Art erweiterter Collagetechnik hingewiesen. So konstatiert etwa der Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Kunstmuseums Stuttgart, Johann-Karl Schmidt, dass es anfangs das Ziel von Otto Dix gewesen sei, neben Albrecht Dürer, Lukas Cranach oder Paul Cézanne in den Museen präsentiert zu werden. Im Museum entdeckte Dix aber dann, so Schmidt, dass es den überkommenen Begriff der Kunst „selbst in seiner dialektischen Verneinung durch die Moderne“ gar nicht mehr gab:

„Stattdessen konnte es gelingen, das zerschlagene Material des eingestürzten Baues sorgfältig aufzunehmen, hier einen Torso, dort eine Sprachform, und zu einer Collage auf die Gegenwart als Erbin der gescheiterten historischen Veranstaltung zu versammeln. Otto Dix war sich bewusst, den in der Moderne verschollenen Kunstbegriff nur wiederfinden zu können, indem er den historischen Vorrat künstlerischer Sprachmittel verfügbar hielt – darin lag seine frühe Einsicht.“⁴¹²

⁴¹¹ Schwarz, Birgit: Otto Dix - Großstadt. Frankfurt 1993, S. 95.

⁴¹² Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix. Ostfildern 1999, S. 28.

Diese erweiterte Form der Collage wurde für Dix auch von Uwe M. Schneede treffend beschrieben, der als Sättigungshintergrund für Dixens Werk ein Bewusstsein von der Vollendung der Moderne, die Verfügbarkeit unterschiedlicher Stile und die „*Möglichkeit einer Synthese als Gewinn aus dieser Heterogenität*“ sieht:

„Im Künstlerischen bedeutet der Generationenbruch: Es begann der distanzier- te Einsatz der Bildmittel, [...] auch historische Stilmittel konnten wieder aufge- griffen werden. [...] [Dix ließ, T.B.] in seinen Gemälden Tatsächliches, Imitati- on, Verzerrung, Überzeichnung und Erfindung kaum unterscheidbar ineinan- dergreifen und verschmolz sie dann mit akribischer Technik so, dass der An- schein von Realität täuschend entsteht, ja er bedurfte der altmeisterlichen Tech- nik, um diesen Anschein überzeugend entstehen zu lassen. Die altmeisterliche Technik ist im Grunde eine Wahrnehmungsfalle. Erst wenn man sich aus ihr be- freit, wird erfahrbar, dass Dix Bildrealität eine zusammengesetzte, eine konstru- ierte, eine erfundene ist.“⁴¹³

Dass Dix auch in den Werken Gert Wollheims ein Vorbild für diese erweiterte, gemalte Form der Collage fand, wurde in der vorliegenden Untersuchung gezeigt. Neben der Inspiration durch die alten Meister lassen sich intensive Einflüsse Gert Wollheims in nahezu allen Hauptwerke von Otto Dix über einen Zeitraum von über einem Jahrzehnt nachweisen. Obwohl Dix bei der Frage nach Inspirationsquellen seinen Malerfreund Gert Wollheim nicht nannte, so hat er diesen doch an prominenter Stelle als Geiger in seinem Großstadttriptychon dargestellt.

Das Verdienst von Otto Dix soll durch diesen Nachweis des Einflusses Gert Wollheims keinesfalls geschmälert, die Sicht auf sein Werk muss dahingehend erweitert werden, dass Dix zentrale Bildideen und Motive von Gert Wollheim übernommen hat, Bild- ideen, die zum Teil sogar Dixens Ruhm begründeten – besonders die Verwendung des Triptychon-Formates für eine die Leiden des Krieges thematisierende Darstellung mit deutlichen Anleihen aus Grünewalds Isenheimer Altar. Die öffentliche Wirkung eben dieses Bildrezeptes konnte Otto Dix bei seinem damaligen Freund Gert Wollheim am Anfang der zwanziger Jahre studieren und auf professionellerer Ebene mit Unterstüt- zung seines Galeristen Nierendorf wiederholen.

⁴¹³ Schneede, Uwe M.: Wer war Otto Dix, in: Westheider, Ortrud / Müller, Karsten (Hrsg.): Geisterbahn und Glanzrevue - Otto Dix. Aquarelle und Gouachen. München, 2007, S. 13-15. Dieselben Gedanken formuliert Schneede streckenweise sogar wörtlich auch in: Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. München 2001 , S. 128/129.

Wie bei der Analyse der Werke Gert Wollheims deutlich wurde, hat auch dieser, gleich einem Schwamm, die verschiedensten bereits vorhandenen Inhalte und Ideen aufgesogen und künstlerisch neu verarbeitet. Inspirationsquellen konnten hierbei historische Kunstwerke, Werke seiner Lehrer, die von zeitgenössischen, bereits etablierten Künstlern, aber auch jene von befreundeten Künstlerkollegen sein. All dies wurde entweder in neue Bildfindungen übersetzt oder wörtlich als Zitat neu kombiniert. Kurz, es handelt sich, wie bei Dix, um eine erweiterte Form der Collage, die – wie beim „Abschied von Düsseldorf“ gezeigt – zu einer komplexen Konvergenz verschiedenster Aussagegehalte führen kann.

„Fast noch begabter, beweglicher als Dix,“ charakterisiert Anna Klapheck Wollheim. „Wenn er nicht ganz zum Erfolg gekommen ist, so lag es daran, dass er die Richtung nicht beharrlich genug innehielt.“⁴¹⁴ Tatsächlich konnte Wollheim die Spannung seines nahezu unerschöpflichen Ideenreichtums, seiner fantastischen Bildfindungen und innovativen Bildgestaltungen nur in den wenigen Jahren kurz vor und während seiner Düsseldorfer Zeit halten. Mit seinem Umzug nach Berlin und in der darauffolgenden Phase, in der er ein beliebter Porträtmaler der Berliner Gesellschaft wurde, verlor sein Werk deutlich an Ausdrucksstärke.

Als ein Beispiel hierfür sei Wollheims Porträt des berühmten Schauspielers „Heinrich George“ (Abb.: 234, 1928) dem vier Jahre später von Dix gemalten „Bildnis des Schauspielers Heinrich George“ (Abb.: 235, 1932) gegenübergestellt. Dasselbe Modell wurde hier von beiden Künstlern jeweils vor neutralem Hintergrund frontal und fast formatfüllend in Szene gesetzt. Dennoch zeigt der Vergleich deutlich die divergierenden Entwicklungslinien, die beide Künstler nach der gemeinsamen fruchtbaren Düsseldorfer Zeit verfolgten. Dix erreicht durch die ihm eigene Art der überspitzten Darstellung äußerlicher Merkmale Georges – wie dessen Übergewicht, des hochroten Kopfes oder dessen stechendem Blick – eine fast schon aufdringliche Präsenz, die durch die technische Perfektion und die angewandte Farbpalette mit ihren zahlreichen Rot- und Orangetönen zusätzlich unterstützt wird. Wollheims Porträt des Schauspielers hingegen wirkt fast beliebig und enthält kaum mehr etwas, das Rückschlüsse auf eine herausragenden Künstler als Urheber zuließe. Diese ‚Verflachung‘, die nachlassende Spannung im Werk Wollheims lässt sich nicht zuletzt auch an zahlreichen weiteren Porträts dieser

⁴¹⁴ Klapheck, Anna: Mutter Ey – eine Düsseldorfer Künstlerlegende. Düsseldorf³1978. S. 66/67.

Zeit, etwa dem des Schauspielers Max Pallenberg (Abb.: 236, 1930) ablesen. Von der künstlerischen Avantgarde jedenfalls hatte sich Gert Wollheim mit seinem Umzug nach Berlin verabschiedet.

8.3 Wollheim und Max Ernst

Spätestens nach seiner Übersiedelung nach Düsseldorf 1919 lernte Wollheim die Werke des drei Jahre älteren Max Ernst kennen. Ernst wohnte zwar nie in Düsseldorf, kam aber häufig, nicht zuletzt durch die „happeningartigen Unternehmungen von Gert Wollheim“⁴¹⁵ angelockt, aus dem benachbarten Köln zu Besuch in die Galerie „Ey“ und war zeitweise auch Mitglied in der Vereinigung „Das Junge Rheinland“.⁴¹⁶ Er stellte seine Werke in der Galerie von Ey aus – der einflussreiche Galerist Alfred Flechtheim interessierte sich nicht für seine Werke –, und so fand im November 1921 dort die erste größere Ausstellung von Ernst in Düsseldorf statt. Johanna Ey finanzierte Max Ernst 1924 durch einen Kredit dessen Indochina-Reise, wofür dieser ihr als Gegenleistung sein gesamtes damaliges Werk überließ. In der Galerie ertauschten sich daraufhin viele Düsseldorfer Künstler mit eigenen Bildern ein Werk von Ernst.⁴¹⁷ Das Interesse der Künstler im „Ey“ illustriert die Fotografie „Barrikadenkampf auf dem Düsseldorfer Ey-Wall“ von 1921 (Abb. 237): Johanna Ey, Karl Schwesig, Gert Wollheim, Adalbert Trillhase und andere posieren hinter dem Ernst-Gemälde „Leimbereitung aus Knochen“ (1921), das Wollheim später besessen hat.

In einem Brief an Lothar Fischer aus dem Jahr 1968 beschreibt Gert Wollheim die ersten Kontakte zu Max Ernst:

*„1920 hielt ich im EY einen Kampfvortrag gegen den Düsseldorfer Akademiedirektor Röber [sic!]. Es erschienen Menschenmengen von Zuhörern, die von der Polizei gebändigt werden mussten, unter Ihnen befand sich auch der Kölner dada-max (Ernst), der schöne Gärtner, und wurde post factum vom EY bewirtet und aufgenommen.“*⁴¹⁸ Und an anderer Stelle im selben Brief: *„Des schönen Gärtners Reise nach dem damaligen Hinterindien wurde vom gepumpten Geld,*

⁴¹⁵ Heckmanns, Friedrich W.: „Das Junge Rheinland“ in Düsseldorf 1919-1929. In: Barron, Stephanie (Hrsg.): Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. München 1989. S. 85-101. hier: S. 96. Diese Unternehmungen Wollheims werden ausführlich im Abschnitt 7.9.4.3 „Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb“ der vorliegenden Arbeit behandelt.

⁴¹⁶ Siehe hierzu: Ernst, Max: Max Ernst. In: Das Junge Rheinland. Heft 2. Düsseldorf 1921. S. 2.

⁴¹⁷ Siehe hierzu: Krempel, Ulrich (Hrsg.): Am Anfang: Das Junge Rheinland. Berlin 1985, S. 13.

⁴¹⁸ Zitiert nach: Remmert und Barth (Hrsg.): "Großes Ey wir loben dich" - Johanna Ey und ihr Künstlerkreis. Düsseldorf 2007, S. 38.

das Frau Ey aufbrachte, finanziert, und die hierfür zurückgelassenen Kunstwerke, weil damals nahezu unverkäuflich, von Frau Ey größtenteils verschenkt. Ich selbst erhielt 1) „Die Nacht“ (großer schwarzer Vogel) 130x100cm, 2) „Leimbereitung aus Knochen“, Öl, 130x100cm, 3) „Ein Engel bürstenhalber eingepfercht im Halskanal“, Aquarell, 20x25cm.“⁴¹⁹

Drei Jahre später, 1971, erinnerte sich Wollheim in einem Interview an seine damalige Verbindung zu Max Ernst – und an deren Ende. Darin beschreibt er, wie er Max Ernst durch die Ausstellung seiner Werke in Kollektivausstellungen unterstützt habe, dass sich seine *„Leidenschaft in positiver Weise“* ganz in Max Ernsts Kreis bewegte. Auch habe er, Wollheim, *„sehr viel von ihm gehabt“*. Zum Bruch der beiden kam es als Ernst zu einer Gemeinschaftsausstellung einen *„großgerahmten Druck, ein furchtbar kitschiges Bild“* anlieferte und Wollheim dessen Aufnahme in die Ausstellung verhinderte:

„[D]a habe ich geglaubt: Gehen wir zurück auf die Grundforderungen der Kunst, erstens, daß sie zeitlos sei, zweitens, dass sie original sei, und wenn man drittens will, daß sie nicht langweilig sei. Die drei sind nicht erfüllt, denn eine Reproduktion ist weder original, noch ist sie interessant oder sonstwas, was sonst noch wäre. Und da habe ich geglaubt, weg mit dem Kaufhausrahmen, der Kaufhausreproduktion, schicken wir es eben zurück. Und dann habe ich nichts mehr von ihm gehört und auch nichts mehr von ihm hören wollen.“⁴²⁰

Diese Erläuterungen veranschaulichen die unterschiedlichen Kunstauffassungen der beiden Künstler: Wollheim verstand sowohl zum damaligen Zeitpunkt als auch mit der historischen Distanz des Interviews schlichtweg die Radikalität in Ernsts Werk nicht – oder akzeptierte diese jedenfalls nicht. Dies erstaunt nicht, wenn man sich die Bemerkung von Werner Spies zu Ernsts Werk vor Augen führt, die freilich nicht auf die Episode mit Wollheim direkt Bezug nimmt: *„Das ästhetische Kommunikationssystem der Zeit setzte fürs Kunstwerk das ‚Handgemachte‘ voraus. Diese Drucke [von Ernst, T.B.] greifen die Konvention noch radikaler an als die gemalten und gezeichneten mechanischen Arbeiten Picabias. [...] Nicht nur inhaltlich, auch materiell wird von Max Ernst*

⁴¹⁹ Zitiert nach: Remmert und Barth (Hrsg.): "Großes Ey wir loben dich". 2007, S. 55.

⁴²⁰ Osterhof, Jutta: Interview mit Gert Wollheim, Berlin, 06.02.1971 (Typoskript), zitiert nach: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln, 1993, S. 61. Die insgesamt lesenswerte Sequenz des Interviews, die sich mit dem Verhältnis zwischen Max Ernst und Gert Wollheim beschäftigt, findet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit.

*der damalige Begriff des Kunstwerks destruiert. Ist doch das Gedruckte, Reproduzierte eben der Inbegriff einer ihrer Aura verlustig gegangenen beliebigen Multiplikation.*⁴²¹

Ebenso wird aber in Wollheims Erläuterung auch dessen Wertschätzung für zumindest einen Teil von Ernsts Œuvre deutlich. Ähnlich wie bei der anfänglichen großen Freundschaft zu Otto Dix, endete der fruchtbare Austausch zwischen Gert Wollheim und Max Ernst nach kurzer Zeit, wobei hier wie da ein gewisser Überlegenheitsanspruch auf Wollheims Seite mitverantwortlich gewesen zu sein scheint. Hierin ist vielleicht auch die Erklärung dafür zu finden, dass Max Ernst in seinen Erinnerungen an die damalige Zeit zwar sehr wohl Mutter Ey, Gert Wollheim hingegen niemals erwähnt.

Vergleicht man die Werkkataloge⁴²² der beiden Künstler Wollheim und Ernst in dem Zeitraum um 1920, so fällt auf, dass bei Wollheim mehr Wert auf gehaltvollere Werktitel gelegt wird. Betitelte Wollheim Werke vor dieser Zeit etwa mit „Mädchenkopf“ (1919), „Mühle in Remels“ (1920) oder „Szene im Ey“ (1920), so tauchen danach vermehrt originellere und längere Wortschöpfungen als Titel auf, zum Beispiel „Der Selbstgeschaffene in eigener Wahrnehmung“ (1921), „Zentralasiatische Blüenträume von Schnee überrascht“ (1921), „Südliche Landschaft mit durch die Luft springendem Pferd, schwangerer Frau, Ratte und Schwan“ (1922), „Lenkbares Stück Festland passiert unter wehender Fahne den Raum Omega“ (1921), „Ultramarines Alpen-Nocturno: Eine Erhebung“ (1924), „Feuchtwarmes Felsensanssouci“ (1925). Dagegen lassen sich bei Max Ernst bereits vor dieser Zeit dadaistisch-lyrische Titelgebungen finden: „Saisonmerkmale der Eierchse zur Zeit der Brutwanderung“ (1919/20), „Ein Lustgreis vor Gewehr schützt die museale Frühlingstoilette vor dadaistischen Eingriffen“ (1920) oder „Eislandschaften Eiszapfen und Gesteinsarten des weibl. Körpers“ (1920). Es kann vor diesem Hintergrund also davon ausgegangen werden, dass Wollheim durch Max Ernst zu einem größerem Bewusstsein hinsichtlich der Titel-Bild-Beziehung angeregt wurde und den Titel seiner Bilder als einen wichtigen Teil der Werkeinheit anzusehen lernte. Dass sich Wollheim nicht nur mit den Titeln, sondern auch mit dem Werk Ernsts auseinandergesetzt hat, zeigt z.B. die Zeichnung „Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind“ von

⁴²¹ Spies, Werner: Max Ernst: Collagen - Inventar und Widerspruch. Köln 1988, S. 42.

⁴²² Spies, Werner / Metken, Sigrid und Günter: Max Ernst Oeuvre-Katalog Werke 1906-1925. Köln, 1975. Sowie: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1993.

1926 (Abb. 238), in der Wollheim Figuren des gleichnamigen Gemäldes⁴²³ (Abb. 239) von Max Ernst kopiert. Erwähnenswert scheint immerhin in diesem Zusammenhang auch der Titel eines heute verschollenen Gemäldes, das Wollheim bereits 1921, also fünf Jahre vor Ernst gemalt hat: „Züchtigung zweier Waisen durch eine leichtlebige Venus“. Allerdings besteht auf den ersten Blick nur eine frappierende Ähnlichkeit im Titel, nicht aber im Dargestellten: Bei Wollheim werden zwei vermutlich erwachsene Personen durch zwei mit Peitschen bewaffnete Frauen gepeinigt. Folgt man allerdings der Interpretation von Thesy Teplitzky des Ernstschen Bildes, die in der Jungfrau Gala Eluard identifiziert, *„die schöne Muse der Surrealisten und ganz speziell die schöne Muse von Max Ernst“*⁴²⁴, so eröffnen sich weitere Anknüpfungspunkte. Ohne Wollheims Werk zu kennen oder zu benennen, setzt Teplitzky aufgrund eines Gemäldes von Max Ernsts Vater⁴²⁵ das Jesuskind mit Max Ernst selbst – also einem Erwachsenen – gleich und vergleicht dann die Darstellung mit Amor Poenitus-Darstellungen, in denen der Liebesgott Amor durch seine Mutter Venus geschlagen wird. *„Die Figur der Jungfrau hat also dreifache Bedeutung: Sie ist zugleich strafende Maria, strafende Venus und Gala Eluard, die ihren Liebhaber bestraft.“*⁴²⁶

Ohne die Interpretation Teplitzkys überbeanspruchen zu wollen – zumal es Annäherungen an das Werk gibt, die dem Autor plausibler erscheinen⁴²⁷ – lässt sich zumindest hier schon erahnen, dass auch Max Ernst sich mit Werken von Gert Wollheim beschäftigt hat. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern sich Spuren dieses *„fruktifizierenden Verhältnisses“*⁴²⁸, so Wollheim im oben zitierten Interview, der beiden Künstler in deren Werken finden lassen.

⁴²³ Max Ernst: La Vierge corrigeant l'enfant Jesus devant trois temoins: Andre Breton, Paul Eluard et le peintre. 1926.

⁴²⁴ Teplitzky, Thesy: Max Ernst - 'Die Jungfrau und das Jesuskind': zu Vorbildern und zur Identität der Jungfrau, in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 2, 1997, S. 36-44, hier: S. 42.

⁴²⁵ Philipp Ernst: Porträt des fünfjährigen Max Ernst als Jesuskind, 1896. Max Ernst ist hier in einem langen Gewand stehend dargestellt, in der linken Hand ein Kreuzstab, die Rechte zum Segensgruß erhoben. Abbildung z.B. in: Spies, Werner: Max Ernst - Leben und Werk. Köln, 2005, S. 36.

⁴²⁶ Teplitzky, Thesy: Max Ernst - 'Die Jungfrau und das Jesuskind', S. 43.

⁴²⁷ Roland Krischel belegt in seinem Aufsatz zum Gemälde unter Zuhilfenahme von Computersimulationen eindrücklich, wie Max Ernst in diesem Gemälde eine Figur aus Jacopo Tintorettos „Ariadne, Venus und Bacchus“ (1577/78) als Jesuskind und die Figur des Ignudo aus Michelangelos Sixtinischen Kapellen-Fresko (1511/12) als Jungfrau tatsächlich zunächst als Collage montiert und dann mithilfe eines Linienrasters auf das große Bildformat malerisch übertragen und leicht modifiziert hat. Vgl. Krischel, Roland: Klassisches im Ernst: über einige Vorbilder für Max Ernst 'La Vierge corrigeant l'Enfant-Jésus...', in: Kölner Museums-Bulletin, Band 1, 1998, S. 4-18.

⁴²⁸ Osterhof: Interview Wollheim, 197, zitiert nach: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 61.

8.3.1 Der „Abschied“ und Max Ernst

Im Folgenden soll erstmals gezeigt werden, in welcher Form sich Einflüsse des Werkes von Max Ernst in Gert Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ manifestieren. Max Ernst kultivierte ab 1919 die Collage als künstlerisches Ausdrucksmittel.⁴²⁹ Selbst in den gemalten Bildern der frühen zwanziger Jahre kombiniert Ernst – quasi als malerisches Pendant zur Collage – Motive aus fremden Kunstwerken mit weiteren, zum Teil eigenen Motiven. Uwe M. Schneede nennt dies *„das von der Collage abgeleitete Prinzip der bewußten Kombinatorik.“*⁴³⁰ So bezieht sich Max Ernst z.B. in seinem Bild „Pietà oder die Revolution bei Nacht“ (Abb. 240) von 1923 auf die Figur aus Giorgio de Chiricos „Das Gehirn des Kindes“ (Abb. 241) von 1914. Ernst übernimmt das Gesicht und die Haltung des Oberkörpers des Mannes, bekleidet diesen aber mit Hut und Anzug und stellt ihn kniend vor einer anderen Kulisse mit einer weiteren Figur kombiniert dar. In ähnlicher Manier wie Ernst verfährt, wie bereits ausführlich dargelegt, Gert Wollheim in seinem „Abschied von Düsseldorf“, indem er ebenfalls Motive aus fremden Werken übernimmt: Büsten Lehnbrucks, Hand- und Armhaltungen, sogar eine ganze Figur – Maria Magdalena – aus Grünewalds Isenheimer Altar. Wie Ernst kleidet Wollheim die Figur ebenfalls um, er kombiniert die Büsten Lehnbrucks sowie die Hände und Arme Grünewalds mit ‚erfundenen‘ Körpern usw.

Das Grundprinzip der surrealistischen Kombinatorik definiert Max Ernst selbst als die *„systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich produzierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.“*⁴³¹ Anhand dieses Postulates von Ernst lässt sich erkennen, dass und inwiefern Wollheim die Kombinatorik in seinem Werk anders versteht und umsetzt. Er realisiert das kombinatorische Prinzip in einer verfeinerten, kaum merklichen Form, da er seine ‚Collagefragmente‘ in ein einheitliches und realistisches Raum- und Perspekti-

⁴²⁹ „Und auch wenn die Berliner Dadaisten einwenden können, daß sie unabhängig und früher mit ihren Montagen begonnen haben, so ändert das nichts daran, daß Max Ernst dieser Bildgestaltung eine viel weittragendere künstlerische Bedeutung gegeben hat.“ Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage: Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln, Sonderausgabe 1984. S. 192.

⁴³⁰ Schneede, Uwe M.: Malerei des Surrealismus. Köln 1973. S. 15.

⁴³¹ Ernst, Max: Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe), in: Max Ernst, Köln 1962, S. 25.

vesystem einbaut und sie in den Größendimensionen angleicht, sodass ihre heterogene Herkunft nicht auf den ersten Blick wahrgenommen wird. Ebenso entbehrt die Wollheimsche Kombinatorik dem Maßstab der von Ernst betonten Zufälligkeit, sondern operiert als eine sehr bewusste Auswahl und sehr bewusste Verflechtung des Ausgewählten, um dadurch die spezifische, hier herausgearbeitete Komplexitätssteigerung des Aussagegehaltes zu erreichen. Dass die erwirkte Herstellung dieser Homogenität von Werken von Künstlern aus unterschiedlichsten Jahrhunderten auch auf kunstpolitische und -didaktische Absichten Wollheims zurückführbar ist, wurde im Abschnitt 7.9.3 „Wollheim gegen den offiziellen Düsseldorfer Kunstbetrieb“ gezeigt.

Doch hat sich Max Ernst bereits 1913, noch während seines Kunstgeschichtsstudiums und vor seiner intensiven Beschäftigung mit der Collagetechnik, in seinem Gemälde „Kreuzigung“⁴³² (Abb. 242) in für Wollheims „Abschied“ relevanter Weise an die Motivik Grünewalds angelehnt. So erinnert die kniende Frau in Ernsts „Kreuzigung“, wenn man sie um 180° dreht, stark an die Darstellung der Maria Magdalena im Isenheimer Altar (Abb. 243). Die Figur wendet sich mit ihren erhobenen Armen allerdings nicht zum Kreuz, sondern zu einer anderen stehenden Figur, von der sie mit einer Hand zurückgewiesen wird. Diese Konstellation lässt sehr stark an den ikonografischen Typ der „Noli me tangere“-Darstellungen denken.⁴³³ Max Ernst versieht beide Figuren mit zeitgenössischer Kleidung und stellt die stehende Figur, die bei „Noli me tangere“-Darstellungen dem auferstandenen Christus entspricht, als Frau dar. Der Gekreuzigte im Gemälde von Ernst erinnert ebenfalls an die Figur in Grünewalds Isenheimer Altar. Ernst übernimmt das Motiv des nach vorn übergefallenen Kopfes, vor allem aber die typische Handhaltung und, allerdings unter umgekehrtem Vorzeichen, das Spannungsverhältnis zwischen Kreuzbalken und den Armen Christi.

Man kann also sagen, dass Max Ernst in seinem Bild von 1913 bereits zwei der wichtigsten Grünewald-Zitate, die Wollheim in seinem „Abschied“ verwenden wird, vorweggenommen hat: Die Handhaltung des Gekreuzigten, die Wollheim dann nicht mehr (direkt) Christus, sondern sich selbst zuordnen wird, und die Figur der Maria Magdale-

⁴³² Dieses Gemälde sowie „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ aus dem Jahr 1945 ist Gegenstand des Katalogbeitrages, der das Zitieren von Grünewald-Motiven durch Ernst in diesen Werken beschreibt. Derenthal, Ludger: „Geist Grünewalds war auferstanden“ - Max Ernsts Auseinandersetzungen mit dem Isenheimer Altar, in: Grünewald und die Moderne, Köln 2003, S. 72-79.

⁴³³ Siehe hierzu z.B.: Red.LCI: Noli me tangere. In: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 3. Freiburg 1971. Spalte 332 - 336.

na, die hier schon von Ernst in zeitgenössischer Kleidung dargestellt wurde. In ihrer Haltung und ihrem Gesichtsausdruck übernimmt Ernst das dramatisch Flehende der Grünewaldschen Figur, wogegen bei Wollheim dieses zu einer Art Tanzgebärde umgedeutet wurde. Darüber hinaus stellt Max Ernst eine Figur, die im Rahmen der christlichen Bildtradition („Noli me tangere“) stets ein Mann, nämlich Christus, war, als Frau dar. Wollheim übernimmt die typisch deutende Arm- und Handhaltung Johannes des Täufers aus dem Isenheimer Altar, was durch die exponierte Stellung im Bild, die ungefähr der des Johannes bei Grünewald entspricht, verstärkt wird, und verbindet diese Motive ebenfalls mit der Darstellung einer Frau.

8.3.2 Wollheims Einfluss in Ernsts Werk

Im Folgenden soll das Œuvre von Max Ernst auf Spuren hin untersucht werden, die der kurzzeitige Austausch von Ernst mit Wollheim darin hinterlassen haben könnte. Das Zusammentreffen dieser Künstler beleuchtet auch der Kunsthistoriker Dirk Teuber in seinem Aufsatz „Gert H. Wollheim und Max Ernst – Fragmente eines künstlerischen Dialoges zwischen Köln und Düsseldorf 1919 bis 1922“⁴³⁴ aus dem Jahr 1993. Zunächst setzt Teuber darin Auszüge aus Gert Wollheims Text „Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge“⁴³⁵, welcher im Heft „Das EY“ Nr. 3 im Jahr 1920 veröffentlicht wurde, sowie weitere Texte Wollheims mit der Gedankenwelt von Max Ernst in Verbindung. So schreibt Gert Wollheim im Vorwort zum Heft „Das EY“ Nr. 1:

„Seht, wir gehen nun mit der Schulter an die inneren unsichtbaren Neigungen und Ströme heran in uns. Wir müssen unsere Seele sehen, unsere Seele, die uns weinen oder lachen macht. Wir steigen hinunter und öffnen unter Wasser die Augen und finden in der Tiefe namenlose Dinge. Was schmähst ihr uns neuen Maler, daß wir eine Welt wortgetreu abmalen, die man bisher nicht erblicken durfte, und sie nun nicht kennt, als sie im Bilde erscheint. So ähnlich ein sichtbares Bildnis von eines fleißigen aufmerksamen Malers Hand ist, durch dies

⁴³⁴ Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim und Max Ernst – Fragmente eines künstlerischen Dialogs zwischen Köln und Düsseldorf 1919 bis 1922. In: von Wiese (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Eine Retrospektive. 1993, S. 25-35. Denselben Text in einer leicht erweiterten Fassung veröffentlichte Dirk Teuber zwei Jahre später nochmals: Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim und Max Ernst – Nähen und Fernen im Klima von Dada Köln und Rheinischem Expressionismus 1919-1922. In: Riha, Karl / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Fatagaga-Dada: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus. Giessen 1995, S. 85-120.

⁴³⁵ Der bedeutsame Text „Worte der Kunst“ findet sich im Anhang der vorliegenden Dissertation erstmals in voller Länge aus der historischen Bleisatzschrift in eine aktuelle Schrifttype transkribiert.

*Auge geschaut von Mann zu Mann, so ähnlich sind die Bilder auch, die wir uns von dem inneren Gesicht in einer inneren Beleuchtung gemacht haben.*⁴³⁶

Teuber weist darauf hin, dass dieses ‚innere Gesicht‘ als psychologische Dimension auch Max Ernst beschäftigte. *„L’interieur de la vue‘, das Innere der Sicht, eine Formel die 1922 als Bildtitel in einem Gemälde auftaucht, baut die kritische Reflexion der expressionistisch geprägten Innenschau Wollheims zu einer selbstkritischen Prüfung der Imagination aus.*⁴³⁷ Ebenso erkennt Teuber, dass sich bei Wollheim – analog zu Max Ernst – *„eine Entledigung von den Bindungen des ‚Ich‘ an[deutet], eine Suche nach dem allgemein Menschlichen im Ich, hin zu einem Automatismus unter Ausschaltung der kalkulierenden Vernunft, mithin ein Weg zur Einheit bzw. Identität von Kunst und Leben.*⁴³⁸ Folgendes Wollheim-Zitat stützt diese These Teubers:

*„Seht, ihr werdet unsere neue Kunst viel besser verstehen, wenn ihr bedenket, daß wir mit aller Konsequenz auch so leben wie wir denken. [...] Wir fliehen entsetzt in die Tiefe unseres Lebens und greifen ertrinkend nach den Urbildern innen in uns. [...] Innere Welten werden wir durchwühlen und durchfragen, denn wir haben Durst auf eine Flüssigkeit, die stärkt und ruhig macht.*⁴³⁹

Diese Urbilder, die inneren Bilder seien aber, so Wollheim, bei allen Menschen gleich, man müsse nur die Fähigkeit üben, sie zu erkennen:

*„Lernt Bilder lesen. Sagt nicht, das Ding da soll mir einen Menschen darstellen, sondern fragt, ob ihr jenes Gebilde wohl kennt, das da vor euch aufgemalt steht. Euch zumeist noch unbekannte und uns zumeist bis dahin unbekannte Geister und Geschöpfe haben wir hier gemacht. [...] Ihr müßt vor allem unsere neue Welt in euch entdecken. Schaut, starrt und bohrt in euch hinein, denn euer Innen flieht euer Außen so gut wie die ganze Welt. Innen habt ihr aber Dinge sehr nahe und könnt sie darum besser fassen. Welch ein Wunder, wenn das dritte sehende Auge wächst, aufgeht und auf einmal eine ganz neue Schöpfung sich auftut, in der noch nichts besetzt, besessen und benannt ist.*⁴⁴⁰

⁴³⁶ Wollheim, Gert: Vorwort. In: Das Ey. Heft 1. Düsseldorf 1920. o.S.

⁴³⁷ Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim, 1995, S. 88.

⁴³⁸ Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim, 1995, S. 89.

⁴³⁹ Wollheim, Gert: Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge. In: Das Ey. Heft 3. Düsseldorf, 1920.

⁴⁴⁰ Wollheim: Worte von der Kunst. 1920. o.S.

Dass Max Ernst in seinem Text „Au-delà de la peinture“⁴⁴¹ im Jahr 1936 die Aufgabe des Künstler ähnlich wie Wollheim umschreiben wird („das, was in ihm sieht, von seiner Hülle zu befreien und sichtbar zu machen“) erkennt Teuber richtig.⁴⁴²

In einem Zitat aus Wollheims „Worte der Kunst“ sieht Teuber auch die Gesamtanlage von Max Ernsts „Au rendez-vous des amis“ (Abb. 244, 1922) vorweggenommen:

„Stellen Sie sich bitte einmal auf's Gerner Grat am Mittag in der Schweiz im unerhörten Raum der Berge, reisen Sie mit Ihrem Blick von Bergwand zu Bergwand und in unerhörte Weite. Hallo, auf, Sebastian Bach, Beethoven, auf Michelangelo, Shakespeare und gewaltiger Dostojewski drückt diese Welt beiseit, die uns einen Blick mit einem Atemzug und mit dem einmaligen Donner der Gletscher aufgesogen ist. Ich führe vor euch unbekanntes schöpferisches Mächten den Steinen, den Sternen, den Winden, den Menschen, den Sümpfen und den Bienen, die ihr nicht Kunst genannt werdet, obgleich ihr die Künste seid, nicht Kunst genannt werdet, dieweil ihr doch nicht so jammervoller Entstehung entsprossen seid, wie meine Bilder, ich führe jetzt Zwiesprache mit euch.“⁴⁴³

Teuber sieht hier einen Bezug zu der „*nietzscheanischen Hochgebirgslandschaft, in der sich das künstlerische Genie weltfern ergeht, [sie] ist das Motiv der eisigen weltfernen Berglandschaft, in dem sich eine Künstlergruppe versammelt.*“⁴⁴⁴. Er sieht sie in den Schneeflocken bzw. in dem beschneiten Berg aus Gert Wollheims Werk „Weibliches Selbstporträt (Der Golem)“ (Abb. 245) aus dem Jahr 1921 bildlich und im September 1920 in dem bereits zitierten Text literarisch vorgebildet. Teuber betont die Wichtigkeit dieses Werkes „Weibliches Selbstporträt (Der Golem)“, „*zumal es als bildliche Setzung einige motivliche Vorbilder von Max Ernst offenbart. [...] Der gedankliche Resonanzraum, der in diesem Bild anklingt, ist weitläufig und reicht von der jüdischen Mystik und christlich-humanistischen Implikationen bis zur Adaption zeitgenössischer Literatur.*“⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Ernst, Max: Au-delà de la peinture. In: Cahier d'Art, No. Spécial. Paris, 1936. Dieser prägnante Titel wurde aber nicht von Ernst für diesen Aufsatz erfunden, sondern stammt von seiner ersten Ausstellung in Paris 15 Jahre zuvor: „in der Ausstellung von Max Ernsts Collagen, die Breton, Tzara, Eluard und Aragon 1921 in der Buchhandlung ‚Au Sans Pareil‘ unter dem manifestartigen Titel ‚Au-delà de la peinture‘ („Jenseits der Malerei“) organisieren.“ Spies, Werner: Der Surrealismus - Kanon einer Bewegung. Köln 2003, S. 43.

⁴⁴² Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim, 1995, S. 90.

⁴⁴³ Wollheim: Worte von der Kunst. 1920. o.S.

⁴⁴⁴ Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim, 1995, S. 101.

⁴⁴⁵ Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim, 1995, S. 93.

Teuber weist auf den im Untertitel des Bildes angedeuteten Zusammenhang mit der Figur des Golem aus der jüdischen Legende und im Speziellen mit dem Roman „Der Golem“ von Gustav Meyrink, der 1915 erschien, hin.⁴⁴⁶ Wollheim stelle, so Teuber, in seinem Bild die zur Erschaffung des Golems der jüdischen Tradition nötigen vier Elemente dar: Aus Wollheims rotem Haar loderten links die Flammen, der Berg rechts unten symbolisiere die Erde, der Fisch das Wasser, sowie der fliegende Ballon die Luft. In Meyrinks Golem-Buch entsteigt der Golem der Tarotkarte Nr. 1, die den Magier bzw. Gaukler darstellt. Teuber verweist auf die erste deutschsprachige kabbalistische Deutung des Tarot, Ernst Kurtzahns 1920 erschienenes Buch über eben diese erste Karte des Magiers bzw. Gauklers: *„Die beiden Arme des Gauklers symbolisieren die beiden großen polaren Prinzipien des Alls, nämlich das aktive göttliche, gute (der erhobene linke Arm) und das passive, teuflische, schlechte (der nach unten gerichtete Arm). Auch männlich und weiblich kann man es natürlich nennen.“*⁴⁴⁷

Dieses Zweigeschlechtliche wird bei Wollheim sowohl im Titel „Weibliches Selbstbildnis“ als auch in dem zugehörigen Bild selbst aufgegriffen, denn in letzterem wächst ein weiblicher Unterkörper aus dem Kopf des männlichen Dargestellten oder mündet in diesem. Ebenso werden in auffälliger Weise der nach oben weisende linke Arm sowie der nach unten weisende rechte Arm als Verweis auf die beiden „großen polaren Prinzipien“ (Kurtzahn) übernommen.

Neben der textlichen Vorwegnahme der Gesamtanlage des Ernstschen Gemäldes durch Wollheims „Worte der Kunst“ erkennt Teuber in Wollheims „Weiblichem Selbstbildnis“ auch motivische Vorformen für Ernsts Werk:

*„Bei der Schaffung des Golem spielt im kabbalistischen Ritual die Levitation, die imaginäre Erhebung, ebenso eine Rolle wie die Ekstase. So kann es kein Zufall sein, daß Max Ernst André Breton von rechts in der gleichen Körper- und spiegelsymmetrisch verkehrten Armhaltung hineinschweben läßt, wie der Dichter-Maler Wollheim sich im Selbstbildnis vorstellt und damit zugleich die Ortlosigkeit des schöpferischen Menschen verbildlicht.“*⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Erwähnt werden sollte eine dritte potenzielle Quelle dieses Namens, der deutsche expressionistische Film „Der Golem, wie er in die Welt kam“ von Paul Wegener und Carl Boese aus dem Jahr 1920. Eine Analyse des 87-minütigen Filmes bezüglich inhaltlicher oder motivischer Einflüsse auf Wollheims Bild brachte jedoch keine Ergebnisse.

⁴⁴⁷ Kurtzahn, Ernst: Der Tarot. Die kabbalistische Methode der Zukunftsforschung als Schlüssel zum Okkultismus. Leipzig 1920. Zitiert nach: Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim, 1995, S. 95.

⁴⁴⁸ Teuber, Dirk: Gert H. Wollheim, 1995, S. 102.

Darüber hinaus bemerkt Teuber, dass Gert Wollheim sich in seinem „Weiblichen Selbstporträt“ mit zwei linken Händen darstellt, während Max Ernst wiederum dieses Motiv umkehrt und sich selbst im „Rendezvous“ mit zwei rechten Händen darstellt. Diese Aufzählungen Teubers der Übernahmen von Motiven aus Wollheims Werk durch Ernst bedürfen jedoch einiger deutlichen Ergänzungen. So soll zunächst der Hinweis auf Wollheims „Lenkbares Stück Festland passiert unter wehender Fahne den Raum von Omega“⁴⁴⁹ (Abb. 246, 1921) erfolgen, das durch die Beschlagnahmung durch zwei Kriminalbeamte mit anschließendem, von Wollheim gewonnenem Prozess lokale Berühmtheit im Düsseldorfer Umkreis erlangte.⁴⁵⁰ In diesem später verbrannten Werk ist als ein Element der Malcollage im linken unteren Viertel ein Raum zu sehen, in dem eine Miniaturperson agiert, eine Art Duellant, der gerade seinen Schuss abfeuert, dessen Gegenüber aber nicht zu sehen ist. Seine Entsprechung findet dieses Motiv des verkleinerten ‚Raumes im Bilde‘ in Ernsts „Rendezvous“ in dem Häuschen auf der linken Seite, in welchem auf einer Art Bühne fünf Personen Tanz- oder Stampfbewegungen ausführen. Dieses Häuschen gilt bezeichnenderweise in der Ernst-Forschung als einziges Element des Gemäldes, das noch nicht entschlüsselt wurde.⁴⁵¹ Die im Häuschen agierenden Männer erinnern in ihren kurzen Hosen und Bärten an eine auf einer Bühne auftretende Volkstanzgruppe aus Tirol (Abb. 247). Dies könnte vielleicht

⁴⁴⁹ Gert Wollheim selbst erklärte Jahrzehnte später den ungewöhnlichen Titel und das Dargestellte folgendermaßen: „Unser Titel sagt bereits etwas, was mehr substantiiert so lauten würde: Da ist ein Zusammenhang völlig incoherenter Stoffe, Wesen und Handlungen zum Festland geballt. Das Festland wird aber willensmäßig gesteuert. Es durchheilt dann den Raum von Omega (Johannes Offenbarung: Das A und das O) also das Ende der Welt. Dies versinnbildlicht die tiefe menschliche Unkenntnis des Weltvorgangs im größten wie im kleinsten, Sinn und Grund schließlich in allem. Die aus dem Weltkrieg resultierende Verwirrung und Betrübnis der Geister, die verzweifelt nach einem Ausweg strebten, mag für die Entstehung des Bildes die emotionelle Grundlage gebildet haben und ebenso die Erregung erklären, die es damals hervorrief.“ Wollheim in einen Brief an Ludwig Leiß vom 11. April 1969, zitiert nach: Leiß, Ludwig: Kunst im Konflikt - Kunst und Künstler im Widerstreit mit der "Obrigkeit". Berlin 1971, S. 325f.

⁴⁵⁰ Johanna Ey schildert den Vorfall in ihren Erinnerungen: „Es wurde beschlagnahmt, und es gab einen Prozeß. In der Anklageschrift hieß es: 30000 sittliche Jünglinge und Jungfrauen nehmen Anstoß an dem Bild! Es kam zur Gerichtsverhandlung. Es wurden viele Zeugen und Sachverständige geladen, darunter: Museumsdirektor Karl Koetschau, Luise Dumont-Lindemann, Intendantin des Schauspielhauses, sämtliche Kritiker von allen Zeitungen, viele Professoren der Akademie und sonstige Maler. Das Bild wurde umstritten, doch es wurde für einwandfrei erklärt. Die Sache ging weiter vor das Reichsgericht in Leipzig, und das Bild wurde zur Ausstellung freigegeben.“ Baumeister, Annette: Erinnerungen der Johanna Ey. Düsseldorf, 1999, S. 80. Vgl. hierzu auch: von Wiese, Stephan: Die Biographie von Gert H. Wollheim. In: von Wiese (Hrsg.): Gert H. Wollheim 1894-1974: Eine Retrospektive. Köln 1993, S. 201-250, hier: S. 212.

⁴⁵¹ Weiss, Evelyn: Das Rendezvous der Freunde in der Literatur: Kritik und Rezeption. Eine Einleitung. In: Derenthal /Weiss (Hrsg.): Max Ernst - Das Rendezvous der Freunde. Köln 1991, S. 11-19, hier: S. 18f.

als Hinweis von Max Ernst auf den ersten Tirolaufenthalt im Sommer 1921 gedeutet werden, an dem neben ihm selbst ebenso Hans Arp, der im Gemälde mit ausgestrecktem Arm das Häuschen zu berühren scheint, teilgenommen hat wie der gleichfalls im „Rendezvous“ dargestellte Johannes Theodor Baargeld.

Dirk Teubers ist in seinem Aufsatz auch der Auffassung, dass die Wertschätzung Wollheims für Dostojewski sich mit der prominenten Platzierung Dostojewskis in Max Ernsts „Au rendez-vous des amis“, in dem der Künstler sich selbst auf dem Schoß des Dichters sitzend malt, in Bezug bringen lässt. Zwar ist richtig, dass Wollheim in seinem Text „Worte der Kunst“ Dostojewski erwähnt. Die Darstellung des Dichters in Max Ernsts Gemälde ist aber wohl eher dem Umstand geschuldet, dass Dostojewski gerade in diesen Jahren – 1921 war der 100. Geburtstag Dostojewskis – mit zahlreichen Neuauflagen seiner Romane sowohl in Frankreich als auch in Deutschland im Allgemeinen große Wertschätzung erfuhr und im Speziellen Max Ernst die Werke des Romanschriftstellers seit vielen Jahren las.⁴⁵² Das dieses heute als bedeutend eingestufte Werk des Max Ernst durchaus auch in der Umkehrung starken Einfluss auf Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ hatte soll im kommenden Kapitel 8.3.4 gezeigt werden.

Doch auch in weiteren Werken, wie „Die schwankende Frau“ (Abb. 248, 1923) von Max Ernst lassen sich formale, respektive motivische Einflüsse Gert Wollheims ablesen. Stellt man diesem Werk Wollheims „Das Gretchen“ (Abb. 249, 1922) gegenüber, zeigen sich deutliche Parallelen. Zunächst sind beide Werke gemalte Collagen, die jeweils von einer schwebenden Frauengestalt dominiert werden. Mit beiden Frauen wird eine diagonale Achse betont, bei Ernst durch die komplette Körperachse der Frau, bei Wollheim durch den überlangen Hals und die Kopfstellung. Bei beiden Figuren wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Arme gelenkt: bei Ernst durch eine Art balancierendes Abspreizen vom Körper, bei Wollheim durch das Deuten auf das offene Herz einerseits und das Weisen zum Himmel mit seltsamer Handhaltung andererseits. Besonders auffällig bei beiden Werken sind aber die entgegen der Schwerkraft nach oben beziehungsweise schräg oben gerichteten Haare der Frauen.

⁴⁵² Vgl. hierzu: Pech, Jürgen/Derenthal, Ludger: Biographien. In: Derenthal /Weiss (Hrsg.): Max Ernst - Das Rendezvous der Freunde. Köln 1991, S. 137-179, hier: S. 150: „Max Ernst las Werke von Dostojewski seit seiner Jugendzeit. Dieses Interesse wurde in der Freundschaft zu den Eluards erwidert: Gala kannte die Arbeiten von Dostojewski sehr gut, und Paul Eluard bevorzugte dessen Roman ‚Der ewige Gatte‘ von 1870“.

Während bei Max Ernst außer der Frauengestalt keine weiteren Personen dargestellt sind, finden sich bei Wollheim neben einem Esel zwei Personen, die sich in synchroner Pose auf einer Art Himmelsbühne zeigen, sowie eine weitere, nur schemenhaft dargestellte Figur, die kopfüber vom Himmel Richtung ‚Gretchen‘ zu schweben scheint. Da Wollheims Gemälde „Das Gretchen“ in der vorliegenden Arbeit noch nicht besprochen wurde, soll es in diesem Zusammenhang kurz gewürdigt werden. Ursula Peters analysiert Gert Wollheims „Das Gretchen“ im Katalog zur Wollheim-Ausstellung im August-Macke-Haus im Jahr 2000.⁴⁵³ Sie sieht in der Dargestellten das Gretchen aus Goethes Faust, ohne im Weiteren ausführlich auf diesen Umstand einzugehen. Peter erkennt auch Bezüge zur christlichen Ikonografie: *„Das höhlenartige Erdinnere, in dem man einen Esel sieht, erinnert an die Darstellung der Christgeburt – eine Vorstellung, die auch durch die Gestalt Gretchens geweckt wird, aus deren Rock Weizen sprießt. Wollheim greift mit dem Motiv auf die Darstellung Marias im Ährenkleid zurück, eine Verkörperung des fruchtbringenden Ackers Gottes.“*⁴⁵⁴ Im blutigen Schoß des Gretchens erkennt Peters Sozialkritik an dem *„nach dem Ersten Weltkrieg [...] von der Gesellschaft als Wert und Norm aufrechterhaltene Gebärzwang.“*⁴⁵⁵

Im offenen Herzen Gretchens sieht Peters einen Hinweis zur Schmerzensmutter, zu der das Gretchen in Goethes Faust betet: *„Statt eines Schwertes, wie bei der Schmerzensmutter, läßt in Wollheims Gemälde ein Strahl aus einem Strommast Gretchens Brust zerspringen, in der man unter dem Herzen das Rädchen einer Maschine sieht.“*⁴⁵⁶ Neben dem Strommast sieht Peters das Rad als mittelalterliches Folterinstrument. Sie schlussfolgert so neben der erwähnten Sozialkritik auch auf eine Kritik am technischen Fortschritt: *„Technischer Fortschritt wird in Wollheims Gemälde mit einer Marter verglichen, die den Menschen wie in das Räderwerk eines Getriebes einspannt und zur willenlosen Marionette macht – zu Menschenmaterial, das benutzt wird, bis sein Nutzwert verbraucht ist.“*⁴⁵⁷

⁴⁵³ Peters, Ursula: Zivilisierte Kannibalen, Der Erste Weltkrieg, Gert H. Wollheims „Gretchen“ und die dadaistische Demontage des bürgerlichen Sittengebäudes. In: von Wiese / Nutt (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Phantast und Rebell. Bonn 2000, S. 40-68.

⁴⁵⁴ Peters, Ursula: Zivilisierte Kannibalen, S. 56.

⁴⁵⁵ Peters, Ursula: Zivilisierte Kannibalen, S. 57.

⁴⁵⁶ Peters, Ursula: Zivilisierte Kannibalen, S. 57.

⁴⁵⁷ Peters, Ursula: Zivilisierte Kannibalen, S. 57f.

Vielleicht bringt, entgegen dieser Lesart von Peter, ein direkterer Bezug zur literarischen Vorlage, Goethes Faust, Anderes zutage. So kann man in dem blutigen Schoß nicht, wie Peters, „Kritik am Gebärgzwang“ sehen, sondern schlicht die Spuren der Geburt von Gretchens unehelichem Kind. In dem Strommasten kann wiederum ein Telegraphenmast gesehen werden, durch den eine direkte Verbindung von Gretchens Herzen zum Himmel hergestellt wird, die als Visualisierung ihres Gebetes zur Schmerzensmutter dient:

*„Wohin ich immer gehe.
Wie weh, wie weh, wie wehe
Wird mir im Busen hier!
Ich bin, ach! Kaum alleine,
Ich wein‘, ich wein‘, ich weine,
das Herz zerbricht in mir.“⁴⁵⁸*

Dies würde auch die deutende Geste von Gretchens linker Hand zum zerbrechenden Herzen und ihrer rechten Hand zum Himmel als Sitz der Schmerzensmutter und die deutlich zu sehenden Tränen erklären. Im Herabschwebenden kann Faust gesehen werden, der Gretchen in der berühmten letzten Kerkerszene aus dem Gefängnis befreien und so vor der bevorstehenden Hinrichtung retten möchte. In den beiden synchron agierenden Figuren in Wollheims Bild können bei dieser textnahen Interpretation Faust und Mephisto gesehen werden, die schließlich verschwinden und Gretchen ihrem Schicksal überlassen.

*„Mephistopheles: Sie ist gerichtet!
Stimme (von oben): Ist gerettet
Mephistopheles (zu Faust): Her zu mir!
(Verschwindet mit Faust)“⁴⁵⁹*

Wenn auch Wollheims Gretchen Anregung für Max Ernsts Bildidee gewesen sein mag, so sind längst die tatsächlich kopierten Collageteile für die „Schwankende Frau“ publiziert. Es handelt sich dabei um zwei Illustrationen aus der Zeitschrift „La Nature“ von 1887 und 1890. Bei der Frauengestalt handelt es sich um eine Artistin, die kopfüber mit Saugnäpfen an den Schuhen an einer Decke geht – daher die hängenden, in der Ernstschen Umkehrung nun stehenden Haare und die balancierende Haltung der Arme. Die

⁴⁵⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust – Der Tragödie erster Teil. Vers 3602-3607.

⁴⁵⁹ Goethe: Faust, Vers 4611-4614.

zweite identifizierte Collagevorlage betrifft in Ernsts Bild die gebogenen Röhren hinter den Beinen der Frau. In der Vorlage sind dies Ölstrahlen, die von einem Schiff ins Wasser gegossen werden.⁴⁶⁰

Die am Beispiel von Wollheims „Gretchen“ und Ernsts „Schwankende Frau“ dargestellte Art und Weise, wie es zur Bildung und zum Einsatz von Bildmotiven kommt, macht die grundverschiedenen Ansätze der beiden Künstler deutlich. Während Wollheim seine Motive dramatisch, theatralisch – im Fall von „Das Gretchen“ ist theatralisch wörtlich zu verstehen – auflädt und den Bildern auf verschiedenen Ebenen eine Bedeutung diktiert, die vom Betrachter durch Entschlüsselung von Motiven und Zitaten intellektuell erschlossen werden kann, verwendet Max Ernst die Motive in einer ironisch distanzierten Art intuitiv und eher bewusst willkürlich.

8.3.4 Ernsts Einfluss in Wollheims Werk

Doch scheint, wie sich bei näherer Betrachtung feststellen lässt, in der Umkehrung auch das Ernstsche „Rendezvous“-Bild Wollheim zu seinem „Abschied von Düsseldorf“ inspiriert zu haben. Beide Werke zeigen den jeweiligen Künstler in Gesellschaft, beide umgeben sich mit teilweise historischen, teilweise zeitgenössischen Künstlerkollegen. Bei Wollheim sind dies, wie bereits herausgearbeitet, Lehbruck und Grünewald. Im Gegensatz zu Wollheims Gemälde, in dem die Künstlerkollegen quasi verschlüsselt über die Zitate auftauchen, ist beim „Rendezvous“ die Identifizierung der Dargestellten ohne weiteres möglich, da sie vom Künstler sorgsam nummeriert und beschriftet wurden. Ebenso finden sich in beiden Gruppen Personen aus dem jeweiligen Freundes- und Bekanntenkreis der Künstler – bei Wollheim etwa seine damalige Frau Leni Stein, Mutter Ey oder Tatjana Barbakoff. Beide Werke verbindet aber auch, vermittelt in den exaltierten Gesten der Dargestellten, ein klar inszenatorischer Charakter sowie das beiderseitig Traumhafte der Darstellungen. Bei Ernst wird dieser Charakter durch die dargestellte Landschaft, den mysteriösen Himmel oder etwa auch das ‚Sitzen‘

⁴⁶⁰ Scholz, Dieter: *La femme chancelante*. In: Spies, Werner (Hrsg.): *Max Ernst - Die Retrospektive*. Köln 1999, S. 82. Scholz deutet die Kombination dieser Motive sexuell aus: „Die Frau, so darf gefolgt werden, steht auf den Füßen eines [...] geheimnisvoll ausgesparten Mannes, der sie von hinten umfaßt und sich dabei ergießt. Die sexuelle Symbolik ist überdeutlich, nicht nur durch die von den Schiffsmasten abgeleiteten phallischen Röhren.“ (S. 82). Der Autor der vorliegenden Arbeit kann einen geheimnisvoll ausgesparten Mann nicht und auch in den schornsteinartigen Röhren nur schornsteinartige Röhren erkennen.

der Akteure in der Luft deutlich verstärkt, während dasselbe bei Wollheim durch das Einbinden in eine wenigstens oberflächlich realistische Straßenszene mit einem einheitlichen Raum- und Perspektivensystem im Vergleich zu Ernst abgemildert erscheint.

Doch wurde offensichtlich nicht nur Wollheim durch Ernsts Gruppenbild angeregt. Sein Einfluss auf den Düsseldorfer Künstlerkreis um Johanna Ey in den zwanziger Jahren lässt sich an einem weiteren Werk ablesen, wenn auch hier alle neuen, avantgardistischen Gestaltungsmittel wieder sorgsam ausgefiltert wurden, die Ernst mit Blick auf Wollheims Werk in diesen Bildtypus des Gruppenbildes einführt: Es handelt sich um Arthur Kaufmanns „Zeitgenossen (Das geistige Düsseldorf)“ (Abb. 250, 1925). Die Parallelen zu Max Ernsts „Rendezvous“ sind auffällig, hier wie dort werden Personen sitzend und stehend zu einem Gruppenbild arrangiert. Hier wie dort sind sowohl ‚reale‘ Personen dargestellt als auch jeweils eine Person in Abwesenheit durch ein Bild im Bilde. In Kaufmanns „Zeitgenossen“ ist diese letztere abwesend-anwesende Person Ernst de Peerdts, der als Porträtzeichnung auf der Staffelei links neben Kaufmann im Gemälde zu finden ist, während im „Rendezvous“ von Max Ernst Giorgio De Chirico als Büste zwischen André Breton und Gala Eluard platziert ist.

Durch die Rücknahme aller avantgardistischen Elemente in Kaufmanns Gruppenbild erinnert dieses eher an die großen Atelierbilder des 19. Jahrhunderts als an Max Ernsts Bild, das dennoch durch die Präsentation in Mutter Eys Galerie die direkte Anregung für Kaufmann gewesen sein dürfte. Zieht man als dritte Vergleichsgröße Henri Fantin-Latours großformatiges „Hommage à Delacroix“ (Abb. 251, 1864) heran, das sich im Pariser Musée d’Orsay befindet und deshalb sowohl von Max Ernst als auch von Arthur Kaufmann während ihrer Paris-Aufenthalte studiert worden sein könnte, fällt die Nähe zu Kaufmanns Bild auf. Zwar ist bei Fantin-Latour das titelgebende Bild im Bild zentraler Mittelpunkt, um das herum die weiteren Personen arrangiert wurden, und nicht, wie Kaufmanns Bild im Bild, einfach die Darstellung einer nicht anwesenden Person als Teil der Gruppe. In beiden Werken blicken aber fast alle Personen in Richtung des Betrachters, sind die Dargestellten Malerkollegen oder Freunde des Künstlers, und schließlich enthält jedes Gemälde auch das Selbstbildnis des jeweiligen Künstlers. In Fantin-Latours Bild sind alle Personen in dunkle Anzüge gekleidet, nur der Maler identifiziert sich selbst in weißem Hemd und mit einer Palette in der Hand als ebendie-

ser Maler. Analog dazu stellt Kaufmann sich selbst in seinem Gruppenbild als einzige Person in einem weißen Arbeitskittel und mit einem Stift oder Pinsel in der Hand dar.

Leitet man den Blick aus Wollheims Umfeld zurück auf die Konstellation Wollheim-Ernst, so ergibt die vergleichende Analyse der Werkkataloge dieser beiden Künstler auf motivische Parallelen hin, so lassen sich weitere Anleihen aus Max Ernsts Werk in Wollheims Schaffen feststellen. Dies können einerseits wörtliche Übernahmen kleinerer Motive ohne Bezug zum ursprünglichen Bild sein, etwa die Übertragung der Uhr aus Max Ernsts „Aquis Submersus“ (Abb. 252, 1919) in Wollheims zwei Jahre später entstandenen „5:07“ (Abb. 253, 1921): In Ernsts noch stark unter dem Einfluss Giorgio de Chiricos stehendem Gemälde⁴⁶¹ schwebt eine Uhr mit Zeigern in der Mitte knapp unter dem oberen Bildrand. Sie spiegelt sich ohne Zeiger – quasi wie der Mond – im Wasser des Schwimmbeckens. In Wollheims Aquarell schwebt an der gleichen Stelle ebenfalls eine Uhr, die zwar im Verhältnis zu den Bildmaßen proportional leicht größer als die bei Max Ernst ist, aber durch die auffällige Schwebeposition im Bild deutlich auf das Motiv bei Ernst hindeutet.

Vergleicht man weiterhin etwa Max Ernsts Gemälde „Celebes“⁴⁶² (Abb. 254) aus dem Jahr 1921, das übrigens auch 1924 in der großen Düsseldorfer Kunstausstellung gezeigt und spätestens dort sicherlich von Wollheim studiert wurde, mit Wollheims eigenem „Die Siegerin“ (Abb. 257) aus eben diesem Jahr 1924, so fallen frappierende Ähnlichkeiten zwischen den jeweiligen Frauengestalten auf: beide mit entblößtem Oberkörper, beide den rechten Arm in der Weise erhoben, dass die Fläche der wiederum abgewinkelten Hand zum Körper deutet. Die erhobene Hand ist jeweils mit einem Handschuh bekleidet, bei Ernst in der Farbe Rot, bei Wollheim in Weiß mit roten Streifen. Beide Frauen sind ebenfalls ohne Gesicht bzw. Kopf dargestellt: Bei Ernst fehlt er völlig, der

⁴⁶¹ 1919 entdeckte Max Ernst erstmals in München Reproduktionen von Werken de Chiricos in der Zeitschrift *Valori Plastici*. Nach eigenen Angaben beeindruckte ihn dies nachhaltig. Vgl. z.B. Spies, Werner: *Max Ernst - Leben und Werk*. Köln 2005, S. 52. Oder: Spies, Werner (Hrsg.): *Max Ernst - Retrospektive zum 100. Geburtstag*. München 1991, S. 289.

⁴⁶² Als motivisches Vorbild für den „Elefanten“ identifiziert Werner Spies sehr richtig einen sudanesischen Getreidesilo aus Lehm (Abb. 255), dessen Abbildung Max Ernst vorgelegen habe. Spies, Werner: *Max Ernst: Collagen - Inventar und Widerspruch*. Köln 1988, S. 111 und Anm. 579. Darüber hinaus muss aber m. E. eine zweite Motiv-Quelle in Betracht gezogen werden. Auf der indonesischen Insel Sulawesi, so der heutige Name für Celebes, wurde eine besondere Form des Totenkults betrieben, in denen Bullenopfer und in Felsen gehauene Gräber eine Rolle spielen (Abb. 256). Sowohl die Form des Felsens als auch der angebrachte Bullenschädel erinnern an Max Ernsts Elefantenwesen. Dass Max Ernst tatsächlich Interesse für diese Region der Welt hatte, belegt seine wenige Jahre später stattfindende und von Mutter Ey finanzierte Indochina-Reise.

Torso ist hier durch einen diagonalen Strich begrenzt; bei Wollheim scheint das Gesicht durch ein weißes Quadrat übermalt, an Stelle der Augen sieht man zwei schwarze Punkte. Von dieser ‚Übermalung‘ bei Wollheim ist auch die Reitgerte betroffen, die die Dargestellte in ihrer erhobenen Hand hält und die auch als Entsprechung zum diagonalen Strich in Max Ernsts Bild gesehen werden kann.

Die Übernahme einiger von Max Ernst entwickelter Gestaltungsmittel lässt sich auch in Wollheims Werk „Die süße Doremie hält einen Entkleideten für blind“ (Abb. 258, 1924) ablesen. Der entkleidete Mann links ist nur als Umrissfigur mit wenigen zusätzlichen Strichen, die etwa den Teil eines Kleidungsstückes oder die Bauchmuskulatur charakterisieren, dargestellt. Besonderheit dieser Umrissfigur ist, dass Teile der Bildkomposition, die sich im Bildraum hinter dem Entkleideten befinden – so z.B. der braune Schornstein – zwar von der eigentlichen Umrisslinie überdeckt sind, nicht aber vom Arm, der durch die Umrisslinie begrenzt wird. Gegenstände wiederum, die im Bildraum vor der Figur liegen, also die überdimensionierten Kirschen, überdecken auch diese Umrisslinie. Max Ernst nutzt genau dieses Gestaltungsmittel in seinem Gemälde „Greis, Frau und Blume“ (Abb. 259, 1924). Und auch im ein Jahr zuvor entstandenen „Die schöne Gärtnerin“⁴⁶³ (Abb. 260, 1923) lässt sich dieses Verfahren feststellen. Bei der im Mittelgrund schwebenden Figur sind neben den reinen Umrissen noch schmückende Ornamente sowie ein Blätter-Frucht-Röckchen dargestellt, die im Hintergrund dargestellten Felsen scheinen aber, wie später Wollheims „Doremie“, durch die Figur hindurch, während die Frauengestalt im Vordergrund die Umrissfigur verdeckt. Beide Werke, „Greis, Frau und Blume“ und „Die schöne Gärtnerin“, befanden sich im Besitz von Johanna Ey und konnten also von Wollheim studiert worden sein.

Auf die Ähnlichkeiten bei der Namensgebung von Werken der beiden Künstler wurde bereits weiter oben hingewiesen. Als weiteres Beispiel hierfür soll Folgendes genannt sein: Auf den ersten Blick scheint Gert Wollheims „Gartenstadtgöttin“ (Abb. 261,

⁴⁶³ In seinem zwei Jahre nach diesem Gemälde veröffentlichten Übersichtswerk „Nach-Expressionismus – Magischer Realismus“ beschreibt der Kunsthistoriker Franz Roh dieses als ein Beispiel der nachexpressionistischen Kunst: „In der Aufklappung des Leibes, den halb vogel-, halb propellerartigen Phantasieformen des Aktes, in der netzartigen, wie ein Schatten dem Weibe zugeordneten Begleitfigur klingt wiederum der Dadaismus nach, dessen Phantastik Max Ernst, der manchmal einem neuen Hieronymus Bosch gleicht, vorteilhaft verbunden gleicht. Daneben zeigt dieser junge Pariser Maler (ein augenblicklich in Indien sitzender Rheinländer), neue klassische Züge, hier in der schlanken Streckung des Aktes über einer beruhigt natürlichen Landschaft.“ Roh, Franz: Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925. S. 130.

1924), die ein Jahr nach Ernsts Werk „Die Schöne Gärtnerin“ entstand, mit diesem tatsächlich nur eine Ähnlichkeit im Titel gemein zu haben – so unterschiedlich ist die erste Anmutung der Werke. Dennoch ist in beiden Werken das dominierende Motiv jeweils eine Frauengestalt in Kombination mit einem weißen Vogel, der bei Ernst vor dem Becken der Frau sitzt oder klebt, bei Wollheim hingegen auf einem Gartengerät sitzt und, wild mit den Flügel flatternd, die Frau anzwitschert. Auf beiden Bildern scheinen die Frauen mit halb oder ganz geschlossenen Lidern in sich versunken. Obwohl auch bei Wollheim rechts neben der Frau schwer zu definierende organische Formen zu sehen sind, die teilweise an Wurzeln erinnern, wirkt die Gesamtszene mit Gartengerät, flatterndem Vogel und Ochsenkopf im linken Hintergrund doch realistisch, während bei Ernst durch die Anwendung der gemalten Collagetechnik und die frei schwebende Umrissfigur ein deutlich surrealer Eindruck erweckt wird. Wollheim spielt in seinem Werk mit Motiven der christlichen Ikonografie und zitiert mit der auffälligen Handhaltung der Frau ein weiteres Mal die verkrampften Hände des Gekreuzigten aus Grünewalds Isenheimer Altar. Genau dieses Motiv wird er im selben Jahr seinem eigenen Selbstporträt im „Abschied von Düsseldorf“ anfügen. Ebenso ähnelt die Kleidung der Frau, die mit ihrem wallenden Gewand und dem Kopfschleier für die tatsächliche, durch die Harke in ihrer Hand suggerierte Gartenarbeit eher ungeeignet erscheint, eher an Madonnendarstellungen. Hier schließt sich wieder der Kreis zu einem weiteren Werk der Kunstgeschichte, das direkt in dem Titel des Ernstschen Gärtnerinnen-Bildes aufgerufen ist: „Die schöne Gärtnerin“ (Abb. 262) von Raffael aus dem Jahr 1507, das Maria mit dem kleinen Christuskind und Johannes dem Täufer in einem Garten zeigt. Max Ernst selbst bezeichnete dieses Gemälde, das sich im Pariser Louvre befindet, als eine von zwei Inspirationsquellen für den Titel seines Werkes: *„Nicht nur das. ‚La belle jardiniere‘ ist auch ein Warenhaus in Paris, eines der ganz altmodischen, für die Leute, die aus der Provinz nach Paris kommen, um ihre Knaben anzuziehen. Das hat mich auch verleitet, diesen Titel zu wählen, diese Pariser Gegenwart gleichzeitig mit Raffael.“*⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Interview in „Der Spiegel“, 9/1970, vom 23.02.1970, S. 156

8.3.5 Zusammenfassung: Wollheim und Max Ernst

Mit seiner umfassenden Bildung, seiner raschen Auffassungsgabe, seinen vielen Talenten – sei es als Maler, Schriftsteller, Theatermacher, Musiker oder Rebell – dürfte die Person Wollheim anregend auf Max Ernst gewirkt haben. In der Umkehrung schien Wollheim die Frische und Radikalität Ernsts geradezu aufgesogen zu haben.

Wie gezeigt wurde, gelangte Wollheim unter dem Einfluss Max Ernsts zur Auffassung einer originellen Titel-Bild-Beziehung, sodass auch in seinem Werk die vormals kurzen deskriptiven Titel von komplexeren Konstruktionen abgelöst wurden, die nun deutlicher als ein eminenter Teil des Werkzusammenhangs angelegt wurden und später wiederum Max Ernst zu wichtigen Werken inspirierten, wie etwa am Beispiel „Züchtigung zweier Waisen durch eine leichtlebige Venus“ (Wollheim, 1921) und „Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind“ (Ernst, 1926) gezeigt wurde.

Ernsts Einflüsse auf das in dieser Arbeit ausführlich besprochene Hauptwerk Wollheims „Abschied von Düsseldorf“ wurden dargelegt, insbesondere anhand der bei Ernst bereits über zehn Jahre vor dem „Abschied“ in zeitgenössischer Kleidung aufgerufenen Grünewald-Figuren. Wollheim beschäftigte sich aber auch darüber hinaus intensiv mit Ernsts Werk, was sich an der Übernahme kleinerer oder größerer Motive nachweisen ließ und bis zur – als solche auch ausgewiesenen – Kopie eines Ernst-Werkes reicht. Die Übertragung der Technik der Collage in die Malerei selbst sowie weiterer Gestaltungsmittel bei Wollheim lässt sich ebenfalls auf Ernst zurückführen.

Doch auch umgekehrt ließen sich deutliche Einflüsse von Gert Wollheim auf Max Ernst nachweisen. Einerseits weisen die frühen kunsttheoretischen Schriften Wollheims in Inhalt und Ton auf Ernsts spätere Werken und die entsprechenden theoretischen Äußerungen voraus. Andererseits wurden motivische Über- und Bezugnahmen in Bildteilen durch Max Ernst dargelegt.

Bei der Übernahme von Motiven aus Wollheims Werk durch Max Ernst kann jedoch nicht von ‚Kopie‘ gesprochen werden, was in Bezug auf die verwandte Collagetechnik auch widersinnig wäre. Die übernommenen Motive wurden durch Ernst eher als Inspirationsquelle benutzt, so wie er auch mit anderen Collageteilchen, etwa aus Katalogen und anderen profanen Quellen, sowie in der Kombination mit denselben verfuhr.

Obwohl sich beide Künstler teilweise der Technik der gemalten Collage bedienten, unterschied sich ihre Arbeitsweise doch auf prinzipieller Ebene. Ernst verwendete auch

für die gemalten Bilder tatsächliche, von ihm selber zuvor angefertigte Collagen, die er dann als Malvorlage benutzte und auf die Leinwand übertrug. Wollheim hingegen fügte seine Zitate mit größerem Bedacht auf ihre Auswahl und auf ihre jeweilige symbolische Tragweite zusammen. Während es bei Max Ernst meist darum ging, halbmechanische Bildverfahren wie die Collage, die Frottage oder Grattage als Bildfindungsstrategie einzusetzen, um dadurch der eigenen Vorstellungskraft Impulse zu geben und im Anschluss unter Ausnutzung von Zufälligkeiten erst ein Motiv zu entwickeln, war Wollheims Ansatz ein anderer. Es ging ihm in seiner proto-surrealistischen Phase – der ‚gemeinsamen‘ Zeit mit Max Ernst also – darum, durch eine Ergründung der ‚inneren‘ Welt der Psyche diese darzustellen, und zwar in der Annahme, dass diese innere Welt auch von anderen, die sich darauf einließen, ebenso wahrgenommen und verstanden werden würde. Bei seinen als gemalte Collagen ausgewiesenen Bildern zitiert Wollheim daher Motive nicht, um nach Dada-Manier zuvor Sinnhaftes zu zerstören oder um etwas völlig Neues entstehen zu lassen, um den vielfach zitierten ‚Funken Poesie‘⁴⁶⁵ zu erzeugen. Vielmehr nutzt Wollheim diese Technik, um eine zuvor gesetzte Aussage zu weiten und vielschichtiger werden zu lassen.

Der fruchtbare Austausch der Künstler endete jäh, als Wollheim sich anmaßte, zu entscheiden, welche Werke von Max Ernst nun Kunst und deshalb einer Ausstellung würdig wären, und welche nicht. Ernst, der wie Wollheim schon in diesen Jahren nicht unter mangelndem Selbstwertgefühl⁴⁶⁶ litt, wandte sich ab und erwähnte Gert Wollheim fortan nie wieder, weder in eigenen Erinnerungen noch gegenüber einem seiner Biografen.

9. Zusammenfassung

Das Hauptanliegen der hier vorgelegten Arbeit war es, das frühe Werk Gert Wollheims gegenüber der vorherrschenden Marginalisierung des Malers in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts insgesamt zu würdigen. Durch die Analyse des großformatigen

⁴⁶⁵ Ernst, Max: Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe), in: Max Ernst, Köln 1962, S. 25.

⁴⁶⁶ Vgl. hierzu auch: Heusinger von Waldegg, Joachim: Um 1920: Max Ernst, Paul Klee, Giorgio De Chirico, Ossip Zadkine - Selbstdarstellung als Medienreflexion. In: Bruckmanns Pantheon, Nr. 56, 1998, S. 132-141.

Kriegstriptychon von 1919, des „Selbstporträt in der Dachkammer“ aus dem Jahr 1924 sowie Wollheims bekanntestem Werk „Abschied von Düsseldorf“ aus demselben Jahr wurde die Arbeitsweise des Künstlers hier erstmals ausgiebig und differenziert untersucht und erläutert. Durch den Rückgriff auf Motive allseits bekannter wie anerkannter Klassiker der Kunst wie Grünewald, Velázquez oder Bosch auf der einen Seite, aber auch auf zeitgenössische etablierte, zum Teil aber auch umstrittene Künstler wie Lehmbruck und Meidner auf der anderen Seite, kommt dem Bildzitat in Wollheims Werk entscheidende Bedeutung zu. Die Funktionen, die diesen Bildzitat zugeschrieben werden können, sind vielfältig. Neben der bloßen Huldigung der zitierten Meister verankerte Wollheim damit sein eigenes Werk in einem Referenzsystem, das ihn nicht nur selbst in die Ahnenreihe bedeutender Künstler stellt, sondern das darüber hinaus die Herstellung unterschiedlichster Aussageebenen ermöglicht und Wollheims generelle Auffassung von Kunst, künstlerischer Tradition und seiner eigenen Rolle in dieser Tradition deutlich macht. Diese Auffassung vom „Weltstaat der Künstler“ hat Wollheim in seinen späteren Texten auch kunsttheoretisch ausformuliert.

Ein zweiter großer Ansatz der vorliegenden Arbeit war es, sozusagen durch das Vergrößerungsglas auf das beinahe zufällig wirkende Zusammentreffen dreier früher Künstlerkarrieren im Düsseldorf um 1920 zu blicken: Max Ernst, Otto Dix und Gert Wollheim. Die beiden Erstgenannten gelten heute als im Kanon der Kunstgeschichte fest verankert, während der Letztere, Wollheim, nahezu in Vergessenheit geraten ist. Um 1920, dem zeitlichen Dreh- und Angelpunkt der hier angestellten Betrachtungen, war diese Entwicklung keineswegs abzusehen. Wollheim war hier als ein mit vielfältigen Talenten ausgestatteter Antreiber der damaligen Kunstszene in Düsseldorf zugegangen, von dem, über diese Zeit und diesen Ort hinaus, wichtige Impulse ausgingen.

Während es im Rahmen der Konstellation dieser drei Karrieren keine Anhaltspunkte für einen künstlerischen Austausch zwischen Max Ernst und Otto Dix gibt, scheint der jeweilige Austausch mit Gert Wollheim hingegen zahlreiche Früchte getragen zu haben. Dies mag mit Blick auf die schon damals völlig unterschiedlichen Positionen von Ernst und Dix erstaunen, ist aber gerade der bisher wenig beachteten künstlerischen Wendigkeit und dem Facettenreichtum von Wollheims Werk, aber auch – damit zusammenhängend – Wollheims eigener geistigen Wendigkeit geschuldet.

Durch die Analyse von Wollheims Œuvre mit Blick auf Otto Dix und Max Ernst wurden neben der eigentlichen Würdigung von Wollheims Werk weitere Aspekte zur Forschung der Kunst der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Deutschland freigelegt. Einer dieser Aspekte betrifft die Forschung zu Otto Dix. Wie in dieser Arbeit erstmals dargestellt wurde, lassen sich intensive Einflüsse Gert Wollheims in nahezu allen Hauptwerken von Dix in einem Zeitraum von über einem Jahrzehnt nachweisen. Zentrale Bildideen und Motive wurden von Dix übernommen – Bildideen, die zum Teil gerade Dixens zeitgenössischen und auch später anhaltenden Ruhm ausmachten. Zu nennen sind hier als Beispiele wichtige Werke zum Thema Krieg wie „Der Schützengraben“ (1923), das Triptychon „Der Krieg“ (1929/32) oder „Flandern“ (1934/36), daneben Dix' berühmtes „Großstadt“-Triptychon (1927/28) oder das „Bildnis des Dichters Ivar von Lücken“ (1926).

Ein weiterer Aspekt betrifft die umfangreiche Forschungsliteratur zu Max Ernst. Diese sollte, betrachtet man die Ergebnisse dieser Arbeit, um den – wohl aus persönlichen Gründen – zeitlebens von Ernst unerwähnten, kurzen, aber für beide Künstler durchaus fruchtbaren Austausch mit Gert Wollheim bereichert werden. Wie dargestellt wurde, inspirierte Wollheim sowohl durch Werke als auch durch seine theoretischen Texte Max Ernst zu wichtigen Bildthemen wie „Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind“ oder das „Rendezvous der Freunde“.

In der entgegengesetzten Fragerichtung wurde in dieser Arbeit auch klar, wie sehr wiederum Wollheim selbst von den Begegnungen mit Ernst und Dix profitierte, da sich zahlreiche Spuren dieser wichtigen Zeit des Austauschs mit diesen in dessen Werk festgemacht werden konnten. So kann Dix die Hinwendung Wollheims zu einer realistischeren Darstellungsweise und ausgefeilteren Maltechnik, wie sie im „Abschied von Düsseldorf“ oder „Selbstbildnis in der Dachkammer“ erkennbar ist, zugeschrieben werden, während sich auf Max Ernst die Übertragung der Collagetechnik in die Malerei sowie weitere Gestaltungsmittel bis hin zur originellen Text-Bild-Beziehung bei der Titelgebung zu Werken bei Wollheim zurückführen lassen.

10. Anhang:

10.1 Interview Gert Wollheim zum Kontakt mit Max Ernst

In der historischen Rückschau erinnerte sich Gert Wollheim 1971 in einem Interview an seine Verbindung zu Max Ernst in den frühen Zwanziger Jahren, – und an deren Ende:

„Bei dieser Gelegenheit [einer tumultuösen Diskussion in der Düsseldorfer Akademie] fand sich auch unter dem Publikum der Herr Max Ernst und wurde auf diese Weise auch mit uns und mit der Frau Ey bekannt. – So begann die Sache, und ich habe dann Max Ernst so gut wie es ging von den Brocken, die von der Reichen Tische fielen und im Jungen Rheinland landeten, ernährt. Ich habe ihm nämlich eine Kollektivausstellung gemacht, auf der ein herrliches Plastoma von ihm ausgestellt wurde, das war eine riesengroße Zigarrenkiste, in der Röllchen angebracht waren und Treppen und Drähte und Figuren, angemalt und so, und halbes Dach und so weiter, und das Ganze war von einer wilden Phantastik und ist leider verlorengegangen, und diese Plastik hieß: Die Knochenmühle der donnernden Friseure, Punkt. Und dann war noch ein anderes Bild da, das in meinen Besitz geriet, und das in Berlin verbrannt ist mit einem anderen großen Max Ernst-Bild, das noch schöner war, das war die sogenannte Leimbereitung aus Knochen. Also, ich kann nur sagen, daß dieser Mann mit seiner Ausstellung Furore in Düsseldorf erregte, und daß auch meine Leidenschaft in positiver Weise sich ganz in seinem Kreis bewegte, und daß ich auch sehr viel von ihm gehabt habe. Ich habe nämlich von ihm eine Art Rücksichtslosigkeit der Aussage auch in sehr abstrusen Situationen, bei denen es von vornherein klar war, daß eine Publikumskonsequenz nicht gezogen werden konnte, sondern im luftleeren Raum weiterging, und so war es, daß sich dieses Verhältnis auf der Fachgrundlage weiterentwickelte, es natürlich dann auch zu Reibereien kam, die sich hauptsächlich daran entzündeten, daß meine verfluchte soziale Einstellung glaubte, ich müßte das Junge Rheinland gegen ihn mal in Schutz nehmen. Das war geschehen bei einer Ausstellung, und da schickte er uns einfach einen großgerahmten Druck, eines furchtbar kitschigen Bildes, zu und verlangte, wir sollten das in unsere Ausstellung, unsere Original-Ausstellung, hängen, und da habe ich es als eine saftige Dummheit angesehen. Ausstellung und eines jungen Mannes Exposition ist immer noch ein kleiner Unterschied, und wenn man dann für eine Sache wirklich verantwortlich ist, denn in unserer Ausstellung waren auch Stillebenmaler und ähnliche Sachen, da habe ich geglaubt: Gehen wir zurück auf die Grundforderungen der Kunst, erstens, daß sie zeitlos sei, zweitens, dass sie original sei, und wenn man drittens will, daß sie nicht langweilig sei. Die drei sind nicht erfüllt, denn eine Reproduktion ist weder original, noch ist

sie interessant oder sonstwas, was sonst noch wäre. Und da habe ich geglaubt, weg mit dem Kaufhausrahmen, der Kaufhausreproduktion, schicken wir es eben zurück. Und dann habe ich nichts mehr von ihm gehört und auch nichts mehr von ihm hören wollen.“⁴⁶⁷

10.2 Transkription von Gert Wollheims Text „Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge“

Um Gert Wollheims kunsttheoretische und kunstvermittelnde Ambitionen besser einschätzen zu können, sei hier sein Text „Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge“, der im Heft „Das EY“ Nr. 3 im Jahr 1920 veröffentlicht wurde, aus der alten gebrochenen Bleisatzschrift – wahrscheinlich einer Wittenberger Fraktur aus dem Jahr 1906⁴⁶⁸ – erstmals in ganzer Länge⁴⁶⁹ in aktuelle Schrift übertragen, zur Verfügung gestellt. Rechtschreibung und Zeichensetzung wurden beibehalten, der Text wurde lediglich in eine ‚moderne‘ Schrifttype übertragen:

„Worte von der Kunst, ein Gewächs aus der Lunge.

Ihr werdet Euer Gesicht noch ganz eckig machen durch die Verachtung, die dauernd unter euern Wangen zuckt, ihr werdet mir noch ganz hohle Münder haben, wenn ihr so krampfhaft weiter lachen werdet und euch die Bäuche einstampft im Gelächter vor unserm Schaufenster, in dem die neuen Bilder ausgestellt sind und in der Ausstellung, wo unsere neuen Bilder ausgestellt sind. Wie? Wollt ihr an die hundert Jahre lachen vor dem, was eurer Mitmenschen blutiger

⁴⁶⁷ Osterhof, Jutta: Interview mit Gert Wollheim, Berlin, 06.02.1971 (Typoskript), zitiert nach: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln, 1993, S. 61.

⁴⁶⁸ Für die Bestimmung der historischen Schrifttype sei Ricarda Wallhäuser gedankt, Dozentin für Printgeschichte an der Hochschule der populären Künste, Berlin.

⁴⁶⁹ In voller Länge, jedoch in der schlecht zu lesenden historischen Schrifttype, ist der Text abgedruckt in: von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis. Köln, 1993, S.191-195 sowie in: Verein August-Macke-Haus e.V. (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Phantast und Rebell. Bonn, 2000, S. 176-194. Einzelne Passagen daraus finden sich in aktuelle Schrifttype übertragen in: Galerie Remmert und Barth (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Die wilden Jahre 1919-1925. Düsseldorf, 1983, S. 34-46.

Ernst ist. Wollt ihr gar nicht einsehen, daß ihr nur den geringsten Spaß und die kleinste Freude an unseren Arbeiten habt, wenn ihr lacht und den Nebenmann anstoßt, zwinkert und ihn zu gleichem Tun einladet, damit ihr eurer Ansicht und eurer Vernunft sicherer seid, denn ihr denkt gewiß, wenn tausend lachen im Chor, damit sei nun die Sache auch wirklich solchen Werts für alle, als welchen ihr sie mit eurer Demonstration benannt habt und dem wedelnden Schalle eures aufs höchste verzückten Hahaha's!

Nun, wir Maler aus der anderen Welt, wir freuen uns eures Glückes schon, wir sind bescheiden geworden vor dem großen Blick und dem tiefen Auge in die Natur. Wir gönnen euch auch schallende Schadenfreude, die ihr an uns als geistig Kranke haben mögt und die der Freuden tiefste sein soll, wie der populus gesagt hat. Nehmt hin, wir spenden euch willig unsre Oberhoheit und Ehr' und Wichtigkeit, unsere bürgerlichen Rechte in bezug auf Anrede und Behandlung hinterm Rücken, so wie die Anerkennung, die ihr uns schuldig wäret, wenn ihr wüßtet, was wir euern Kindern gegeben haben. Auch werden wir ob der zugefügten Kränkung keinen Denkstein für die Verstoßung von Propheten aus dem Vaterlande setzen, liebe Lächler, sondern Euer immer als ein Geschöpf von einem umfassenderen als von Menschengestalt gefertigten gedenken. Wir lieben die Bäume, die Fische, die Steine und die Regenwolken, wir lieben Teufel, Haß, Gemeinheit und Verrat genau so als Erhalter dieser Existenz, wie Mutterliebe, Segen seidenen Sonnenlichts und die demütige feuchte Stimme eines frommen Dalei Lama auf dem Hochgebirge von Tibet. Euch auch, uns auch, niemand ist ausgeschlossen, und somit sind wir über die Schwelle in unser neues Land gestiegen. Wollt ihr mitkommen, ihr Lieben? Ueberlegt's, es ist hier Sitte, daß man den Stolz und den Hochmut beiseite läßt in den Sachen des Geistes. Es ist bei uns erlaubt, die Wahrheit nackt und ohne Schambedeckung herzuführen und mit ihr zu reden. Es ist bei uns der Brauch nicht mehr, nach Wert und Kleinigkeit zu sehen oder gar zu bezahlen. Es ist hier keine Seltenheit, daß ein Heiliger ans Kreuz geschlagen, ein ungeheuerliches Vermächtnis spricht. Allenthalben gedenken wir den tausend Käferseelen, deren materielle Form wir mit dem Fuß nichtsahnend zertrümmert haben. Wissen, daß über jedem Dach Myriaden von Lichtjahrhunderten schwankend in die Ferne sich lehnen. Wissen von Elektron

gerade eben so viel, wie von einer Meißener Kaffeetasse von 1827. Was ist uns diese Oberfläche anders als die Tiefe? Weder tief noch oben, einfach da, geliebt oder gehaßt, erfüllt oder begriffen, aber vor allen Dingen da. Und wenn alles wäre, ohne daß ich davon eine Wahrnehmung in mir habe, auch dann noch werf ich meinen Gruß ins sogenannte Nichts. Und träumte als Aetherstreifen über einem toten stillen Ozean auf einem fernen ausgestorbenen Stern. Sagt's mir, hat die Erde denn Bestand und die großen Berge? Sind es die Steine etwa, die als dauernde Dinge allein im weichen Strome aller Wandlung liegen dürfen? Oder was hat Bestand, ich schreie es in den Himmel hinein und ??? Alles schweigt. Aber ihr meint dennoch, das von euch gesprochene und behauptete Gesetz sei da und bliebe da. Uns nennt ihr Toren, weil wir uns an eurer kleinen Forderung verstießen, dass wir malen sollen, was ihr sogleich begreifen könnt. Ein Hündchen, welches seinen Herrn sehr lieb hatte, bekam einmal von mir ein Bild von jenem gezeigt, wie bescheiden ich doch war, es war eine lebensgroße Photographie; und sieh, es wandte sich ab, wedelte nicht mit dem Schwanz und zeigte nicht, daß es ihn erkannte. Als seines Herrn Gattin nun von mir das Bild bekam, da war weiß Gott die Wirkung eine ganz andre. Lernt Bilder lesen. Sagt nicht, das Ding da soll mir einen Menschen darstellen, sondern fragt, ob ihr jenes Gebilde wohl kennt, das da aufgemalt vor euch steht. Euch zumeist noch unbekannte und uns zumeist bis dahin unbekannte Geister und Geschöpfe haben wir hier gemacht. Hat einer von euch die Kritik der reinen Vernunft von Kant schon irgendwo mal mit seinen Augen auf der Wiese gesehen? Und doch kein Unsinn? Ja Unsinn auch, ihr Lieben, aber immerhin erfreulich beachtlich, lehrreich innerer Gewinn und ein Bestandteil der Kultur. O ihr Besten, ein Bestandteil des Gespräches, das die Menschheit schon jahrtausendlang mit unbekanntem Dingen führt. Nun aber still. Ich will euch, ehe ich weiter schreite, noch sagen, wie es mir ums Herz ist. Ihr habt mir hier einen großen Stoß von Briefen in mein Haus geschickt, ich solle euch über die neue Kunst Aufklärung geben. Was hier geschehen kann, soll unbedingt geschehen. Ich schreibe euch dieses Buch hier auf, denn eine hohe Staatsbehörde zur Pflege der bildenden Künste in Deutschland eingesetzt, will euch keinen Platz gewähren, mich sprechen und erklären zu sehen vor euch. Ich schreibe euch schnell dieses Buch hier hin, um euch wil-

lig alles das vorzutragen, was sich durch Worte und durch meine kleine Kraft in dieser Sache ins Verständnis tragen läßt. Vergebt mir, wenn ich's nicht so gut zu sagen weiß und nicht so viel Inbrunst in meinem Rohrfederhalter habe, wie in meiner dicken glänzenden Oelfarbe und meiner Palette, die mein zweiter Kehlkopf geworden ist und mein zweites pumpendes Herz. Auch föhl ich einen geheimen Widerwillen in mir über das hier lange Worte zu verlieren, was meine Kunst garnichts angeht. Nur die Ueberlegung allein, daß ein Maler wohl selbst am sichersten und am verliebtesten über Bilder reden kann und daß der Neuentdecker nach seiner Heimkehr den schönsten Bericht von seiner Reise und den Dingen geben kann, die er mitgebracht hat, und ihr mich aufgefordert habt zu sprechen, setzt mich an meinen Tisch und an mein Buch. Also denen, die mich fragen oder gefragt haben, antworte ich so gut es eben geht.

Es gibt in der Malerei (Malerei hier immer für Bildhauerei und Graphik mit) kein Gesetz, nach dem irgend eine Menge Menschen zu malen haben. Niemand kann einem dieses oder jenes darzu verbieten oder befehlen. (Höchstens kann in der Öffentlichkeit die Polizei beschlagnahmen.) Jeder, den nicht diese oder jene außerhalb der Kunst befindliche Erörterung, z.B. Hunger, Spaß am Verdienst, an Geld oder Ruhm, auffordert bestimmter zu produzieren, kann malen, was ihm am Herzen liegt! Gut oder schlecht gemalt richtet sich nach der Inbrunst und der inneren Not, welche seine Arbeit hervorgebracht hat. Diejenigen, welche an den bestehenden Dingen unseres Lebens Befriedigung finden, malen sie und nach ihnen und für sie. Diejenigen aber, welchen das Elternhaus des Geistes zu enge geworden ist und welche keine Nahrung mehr finden auf alter Wiese und im gestapelten Heu der Vergangenheit, diese nun marschieren weiter, suchen neue Wohnhügel, wie ich schon sagte, wie es ihr Interesse ja dann also gefordert hat. Wie weit einer dann geht, wird sich nach seiner Reiselust bemessen. Wie viel er aus verlassenem Wohnsitz Gepäck mitnimmt und Nahrung, das richtet sich wohl nach seinem Mut, seiner Zuversicht auf's Neue, sowie dem Tempo seiner Füße. Die in der Heimat zurückgebliebenen aber werden ihn eines Tages nicht mehr am Horizont entdecken können und dann natürlich meint man gar zu leicht, er wäre nicht mehr da. Durch die Zeit bedingt nun 1920 ist es, daß wir nach einer Materie suchen, welche wir nicht haben und von welcher wir an-

nehmen, daß wenn wir sie besitzen werden, unser Glück wieder einmal für eine kleine Zeit aufgefunden sei. Krieg, Industrie, Nervosität, auf die Wissenschaft abgezogenes Interesse ohne von dieser befriedigt zu werden auf Dauer, Flugzeug, Valuta, Wohnungsnot, Nahrungsnot, Friedensbedingungen, Betrug durch die Kirche, die Künste, die Literatur und andre Dinge jagen uns in ein Land, wo neue Freuden sein sollen als ein Ersatz für die abgebrauchten und schlecht renovierten. Die Seele, die Seele, meine Herrschaften, die Innerlichkeit, die inneren Erlebnisse, Gesichte, Gefühle, Geschöpfe, die namenlosen, weil wir ihrer nicht bedurften und nicht zu ihnen konnten, weil wir noch nie des Trostes so bedurften, weil wir noch niemals so davon überzeugt waren, daß die Welt in uns und in allem, die namenlose Welt, die alles schafft und bietet, erkannt, gebildet und erobert sein muß zunächst. In die Enge getriebene Katzen kratzen, in die Enge getriebene, verschmachtende Genien leisten das unerhörte, sie wagen sich auf den Weg und setzen sich ein neues Auge ein und sehen das Unsichtbare. Dummes Zeug, Weltverbesserung und Politik, damit haben wir nichts zu tun mit dem Pinsel in der Hand, wir sind nicht Mittel, wir sind Not. Ihr Unzufriedenen, ihr seid eingeladen euch hier bei uns zu stärken, wir wollen keinen Ruhm, er ist mit einer verlorenen Schlacht entzwei, kein Haus aus Quadern, in ihm wispern die oben genannten quälenden Gespenster, mit uns sind sie eingezogen, wir wollen keine Malerei im Sinne eines Schmuckes nur, oder einer Erfüllung von Palettengesetzen von Franzosen, alten Deutschen, Michelangelo und Praxiteles, wir fahren mittelst des Pinsels und unseres neuen Auges und von Geistes Not gejagt umher im Unentdeckten und suchen Labung und Unterkunft und Existenz. Müde der Moral Europa's, die zu Kriegen unaufhörlich führt und Unfriede in der Brust und im Magen macht, sind wir da angekommen, wo wir nur noch Malen, Atmen, Fühlen und Bejahen können, donnernd sei's hier auf den Tisch geknallt

im Chaos.

Ha, und was ist dies Chaos? Es ist das Ungeregelte, ohne Gesetz, es ist die unerkannte einfache Natur. Ohne Proportionsschule, ohne Anatomieschule macht der befruchtete Uterus den Menschen nach seinem Zeugungsdrang, ohne Befehle sind die Blätter grün und ohne Verpflichtung, sich dafür zu rechtfertigen. Wer

erdenkt seine Verdauung, wer paßt sein Leben lang auf den Schlag seines Herzens und wer kann es hindern, wenn es so stille steht? Oh ich Toller, oh ich herrlicher Kaffer und Idiot, wie ich doch nur jemals meiner „Vernunft“ die wichtigsten Aussagen über meine Existenz und mein Leben anvertrauen konnte. Und dennoch, dennoch ist alles gut, nicht wahr? Oder meinen Sie, daß der Mont Blanc am falschen Platze stünde? Aber Chaos, aber Chaos! Ist weil ohne Vernunft hingesezt.

Wir wollen unser inneres Gesicht malen. Unsre inneren Gesichte sind so regellos wie Steine und Menschenhaufen, weder mehr noch weniger und das, Verehrte, ist das Wichtigste. Also wenn ich einen Kopf mache von Herrn Maler Pankok wird mich nicht interessieren, wen interessiert das auch, wenn er an Pankok denkt, daß er der ossum cy gimationum 2 besitzt, noch daß er so und soviel Augen oder Münder hat, sondern dessen Wesen, seine Art, sein Sonderbares, Einmaleinziges. Vielleicht dazu, wie ich mich nun eben zu ihm befunden habe, was er gesprochen, alles was vorkommen kann, also es interessiert mich zu malen, was ich eben hier mit ihm erlebt hab, und nicht, was ihr von mir zu malen verlangt: Augen, Ohren usw. Wohl darf ich Augen, Ohren Mund und Backenknochen malen, wenn sie mich interessieren, wer verwehrt mir das, aber ich male, was mein Herz verlangt und damit basta. Sind wir Sklaven, daß wir fragen müßten, was zu tun sei als Maler? Und nun hör' ich den Einwand: also deine Geheimsprache, dein Geheimnis selbst ist dann dein Bild! Gewiß, nur auf mein Gutdünken wurde alles gestützt, aber wie nun, sollten wir wirklich die Entdeckung hier machen, daß ich hier mit meinen menschlichen Eigenschaften plötzlich so separate Eigenarten haben sollte, die niemand außer mir begreift? Ich habe Hände und Füße wie jeder andre und einen Kopf auch. Meine Seele und meine innere Welt ist gleich euch, auch so wie ich euch außen gleiche.

Denn ich verstehe Kokoschka und Paul Klee und kann ihnen durch die Sprache ihrer Bilder reden, obgleich ich keinen von ihnen persönlich kenne, nun und das zu erörtern bin ich hier und das zu erfahren halten sie mein Buch.

Die Linie sowohl als die Farbe sind Naturerscheinungen, dem Auge faßbar. Nicht? Ebenso die plastischen Dinge, grob gesagt die mit den drei Dimensionen, zwar kann man solche auch vermittelst der Hand fühlen und kann man die

Bewegung dieser Dinge innerhalb ihrer Rahmenbedingungen hören, was tut's zur Sache, es sind eben Elemente und zwar genommen aus dem unzertrennlichen Ganzen unserer Welt. Nichts kann man aus der Schöpfung in der Tiefe lösen, alles bleibt hübsch bei uns und wenn man auch teilt und teilt. Das, meine Verehrten, gibt zwar kleine und große Umgestaltungen in irgend einer Daseinschicht oder in irgend einem Kosmos, deren so viele ja in unsern Händen sind, nicht aber eine Trennung im alles sein. Unser großer Ring bleibt. Und bei alles Wahrheit, wie schlimm wäre es auch, wenn wirklich durch menschliche Eingebung irgend etwas ausgestrichen, verloren gehen oder zerstört werden könnte. Schlagt euch die Kürbisschädel ein, dieser Mensch da fällt zwar um und man sagt, er sei tot. Gewiß, aber nichts von seinen Bestandteilen ist fort, auch seine Seele nicht, obgleich sie oft genug für Euch nicht da war.

Wie nun, wenn alles so zusammen ist (vielleicht ist auch nur in unserem Denkkasten nah beisammen) von einer Form sogleich eine Farbe leuchtet und schließe man sie entzwei die Form, käm' eine Farbe wieder an der Bruchstelle vor. An der Linie des Wellenkamms sieht man, hier bewegt sich was. (Im Grunde bewegt sich ja alles, Quelle: Heraklit) und Schlaue sagen gleich Wasser und nicht Wolke oder trockene Unterwäsche. Also Art der Linie, so auch Art der Farbe sagen über das aus, was sie erzeugt. Mancher sagt, daß er sich schäme nicht, sondern wird rot, keinerlei ist, der nun glaubt, daß jenes Rot nichts zu bedeuten hat. Blut sei aufgestiegen, sagst du drauf? Gewiß, mich wundert nur, daß dir vor Scham kein blaues Blut in den Kopf stieg, aber auch das soll möglich sein. Kurz und gut, bescheiden gefaßt, können wir sagen, daß wir aus irgend einem Grunde (Erfahrung wenn jemand will und a priori aus Phantasie, aus Spielerei) den Farben eine Möglichkeit des Ausdrucks irgend eines Dings nicht absprechen können. Es ist was andres wenn ich was rot oder blau mach! (Ungläubigen rat' ich ihr Zimmer alle Monat anders anzumalen und sie werden jeweils ein ander Denken und Leben in einer andern Farbe führen.)

Linie und plastischer Form ist es auch so zu Mute. Schon darum, weil alles eine Suppe ist, eine große schön zusammenhängende in allerlei ewig wechselnder Variation, singende Melodie. Verzeih mir, lieber Leser, meine Gründlichkeit, aber ich schreibe nicht nur für dich, sondern auch für ganz ungläubige Kanail-

len, die gerne mich als Idealisten verschreien wollen und als Zauberer des Geistes. Die einfach sagen, der dumme Hund ist eben Künstler und schwärmt und schmückt und will womöglich ohne Basis, ohne experimentelles Denken eine Etymologie der Farben – Worte geben oder eine Festlegung der farbigen Begriffe. Oh nein, so kühn bin ich nicht und auch nicht so bescheiden. Vor mir sind die Dinge (genau ebenso wie ein Ding). Was brauch ich lange logische Seile durch Vergangenes? Die Schöpfung kennt keine Logik, wir lernen Gott! seine Wiederholungen ab und können dann per Experimentalbeweis äußern, hier liegt ein Gesetz vor, nach dem sich das da bewegt. Nur in unseren Köpfen sind Gesetze und das leider, die Natur macht Absorptionen und Gleichgewichtsphänomene immer neu, wenn sie sich unter einander auch auf's Haar gleichen. Jubelt nur dem Kaiser zu der Wahrheit und seid weiter kühn genug, wenn der Kaiser spricht zum Schluß Gesetz zu sagen oder wenn's blitzt Gesetz zu sagen, oder wenn euch ein Vogel auf den Hut macht Gesetz zu sagen (Kausalkette).

Also Farben, Linien, Formen usw. stammen aus der Gesamtwelt, werden von ihr an irgend welchem Ort erzeugt, sind mit Grüst der Körper, Mitergebnis der Schöpfung und sind Zweck und Schmuck und Notwendigkeit, wie wir sie nun immer zu nennen belieben.

Pfui, ihr sagt der Kopf da ist ähnlich gemalt und von meiner Farbe aber, die eben einen Gedanken oder ein Gefühl ausdrückte und von mir mit Fleiß gemischt war und auch ganz und gar verstanden in der Bedeutung, die ihr anhaftete bei uns Menschen, sei Faxen oder dumm! Ihr nehmt doch Menschen vor und erkennt das Antlitz eures Freundes wieder: gebt einmal auf die Farben acht in der Welt, dann werdet ihr sie auch wiedererkennen im Bild. Ihr werdet euch dann erinnern an diejenigen Bedingungen, die sie damals hervorgebracht haben. Ihr werdet glücklich aus der Natur bekannten Rhythmus in unsern neuen Bildern wiederfinden. Folgt unsern Gedanken und Gefühlsgängen in unserer Kunstproduktion, sie führen euch tiefer in die Natur hinein und somit also in eine weitere Welt. Kirchner, Kokoschka, Klee, Chagall meine ganz besonderen Freunde, die sind schon so prächtig Ohr in den Dingen unserer Welt, nehmt da ein Grün, da ein Rot, da ein Klecks, da eine Kugel, alles Erzählungen und Märchen, Mythen, glatte Reproduktionen, wie es gerade kommt. Also ich verstehe

z.B. diese Herren in dem was sie malen, weil ich auch verstehe, was das Rote am Fuchs zu bedeuten hat bezüglich seines Charakters und seiner Lebensart. Weiß mir am Feuersalamander sein gelb und Schwarz zu erläutern und am Veilchen sein Violet! Oder meint ihr, daß man nicht sagen könnte, daß ein Veilchen dunkellila riecht? Ich stelle auch damit keine absoluten Sätze auf, wenn ich sage: Rot macht heiß oder so was. Unendlich viele Rot's gibt es und alle Farben sowie Striche, Linien, Punkte, sowie unendlich viele Möglichkeiten der Erscheinung.

Nachdem ich also aufgewiesen habe, daß es mir allen Ernstes darauf ankommt zu sprechen und mit dem Gesprochenen deutlich etwas zu sagen und zwar vermittelt der Sprache der Farbe, der Linie, des Punktes, eine Sprache, die wir schon lange aus der Natur genommen haben, muß ich erklären, daß nun niemand etwa denken soll, es müssen die eben von mir aufgeführten technischen Mittel verwandt werden. Nein, betrachtet den Künstler als einen, der immerzu erfinderisch vor einer neuen Natur steht, der sich äußert über die von ihr seinem Fühlen übermittelte Botschaft. Greift er zum Holz, zur Pappe, zur Geige, zum Stift, zur Klapper oder zum Schminketopf, immer drückt dies wogende zappelnde, weinende oder kapriziöse Gefühl die Bildung. Wenn dem nicht so ist, wage ich an dieser Stelle mitzuteilen, daß ich dann wohl kaum an Kunst zu glauben wage. Ja, man darf ja denken, man soll auch denken, aber vor allem fühlen, denn wir sind Künstler und haben also uns das Vorrecht genommen, zu handeln nach Gefühl. Wem dieser Trieb und Entscheidungskraft zu menschlichem Werk zu unsicher ist, (haha es gibt nichts, was sicherer ist) der kehr hin zur Wissenschaft oder irgend was anderm. Darum können auch nur Fühlende die Kunst begreifen, wie nur mathematisch Denkende z.B. die Mathematik. Und wie froh bin ich, Ihnen sagen zu können, daß man keine Ausnahme sein muß, den Pythagoras zu verstehen und daß man keine Ausnahme sein muß Bilder von Paul Klee zu kapieren.

Weiter nun. Es ist doch wohl nicht abzuleugnen, daß der Mechanismus unseres Fühlens ein ebenso feiner und präziser werden kann durch Überzeugung und dauernde Beschäftigung mit ihm, wie etwa der logisierende Verstand eines bedeutenden Philosophen oder Mathematikers. Nun, die versteht man nicht, diese

hohen Herren der Wissenschaften und macht ihnen doch keinen Vorwurf drum oder nennt sie mit dem Volksmund und Zunge verrückt? Wir Maler aber dürfen toll heißen, wenn wir unverständlich sind, Hand auf's Herz, seid ihr nicht zumindest etwas unüberlegt. Also ich lade Sie nun einmal ein in jene Sphären mitzukommen, wo das geringste Bläuliche im Grün zu einer Metamorphose der Ganzwelt führt, wo die etwas gebogene Linie jetzt Entsetzen bedeutet, obgleich sie vorher heiße Liebe ausgesagt hat. Ich lade Sie in jenen Kosmos zu folgen, wo es noch keine Vokabeln seiner Gegenstände gibt, wo etwas zarter ist wie der Flaum einer Schleiereule und etwas härter sein kann als der Diamant. Jene Regungen werden nun in Angriff genommen und erzählt, die sonst wortlos auf Tischen, in Betten, in Kisten, überm Ozean und am Rande des Mondes hängen. Ganz feine Disharmonie und donnernde Harmonik wechseln sich ab. Es sind ja ganz bekannte Sachen alles und sie spielen auch immer unter unserem Leben umher, wenn man sie auch nicht nennt (manche haben sie als Selbstverständliches verschrien und ausgelacht, weil ohne Staatswürde und Geldwert sie noch sind) nicht nennt, nicht erkennt und ihnen nicht mal immer folgt. Meine Seele ist ein Chamäleon, grün im Laub, gelb auf dem Sand und schwarz im Zorn. Ihr Besten, muß man den immer nur ganz grob da auf Gelb oder einen Krug schwören wo das Auge, die Retina, so etwas gemeldet hat. Ist es nicht angängig die gute und die schlechte Laune selbst zu malen, wie sie uns und unsere Umwelt zu verändern doch auch beliebt. Ist es denn so toll, wenn man es müde ist, seine Rolle als Bürgers-, Arbeits- oder Ackersmann zu spielen, sich zu verwandeln vielleicht in einen Baum. Die Blüte zur Sonne strecken, die Blätter atmend über das fühlende Wasser zu halten, mit großer Gebärde den dicken Stamm zu rekeln und wehmütig mit einer Krone zu wanken im sondervollen Sausen einer Honig suchenden Insektenschaft. Ja, das sind keine Träume. Man lese es den Katzen aus den Augen, was sie denken, man krieche mit den Mäusen unter den Schrank, so ganz verliebt in die Natur der Dinge. Wie hast du denn deine Geliebte nur so gut verstanden und du deinen Mann? Wenn er zürnte oder nach Liebe rief und doch nichts gesagt hat? Mit Stolz sagt ihr ab und zu: wir verstehen uns! Etwa mit den Worten nur? Ich will nicht in eure Geheimnisse rein, die man o sonderbarerweise noch 1920 hütet und blöde und keusch verdeckt. Macht

euer Fühlen so fein, daß ihr auch vor einem Misthaufen so verliebt und so versonnen steht, wie als wenn ihr zum ersten Male eure Geliebte schlafend auf dem Sofa betrachtet habt und rietet, was sie träumte, als die Lippen leise nippten und die Augäpfelchen unter den geschlossenen Lidern sich langsam sanft und bedeutend hin und her bewegt haben. Steigt so zu den Sternen hinauf und zu den Maulwürfen, in euer Herz und in ein gepeitschtes armes wehrloses Pferd. Wie soll man das nicht malen? „Aber teurer recht und gut! Das kannst nur du verstehen!“ „Nur du kannst dann lesen, was eigenst du für dich geschrieben hast.“ Ach ja, ich kann nur gesehen haben, was ich selber eben sah. Kein Tell von Schiller kann mir Schweizerland ins Hirn und um meine Haut und meine Haare baun! Hier bin ich allein fest und unerschütterlich, nur von einer Sache ganz durchdrungen, wenn mir die Natur mit tausend Trompeten etwas durch die Brust gejagt hat.

Wann ich dann bedenk', daß ich mit Pinsel und Palette oder der Feder vielleicht beginnen sollte einen Aparat zu machen, der mir dir mein werter Leser oder mit Ihnen werte Leserin, gleiches vornehmen und erreichen soll. Stellen Sie sich bitte einmal auf s Gorner Grat am Mittag in der Schweiz im unerhörten Raum der Berge, reisen Sie mit Ihrem Blick von Bergwand zu Bergwand und in unerhörte Weite. Hallo, auf, Sebastian Bach, Beethoven, auf Michelangelo, Shakespeare und gewaltiger Dostojewski drückt diese Welt beiseit, die uns einen Blick mit einem Atemzug und mit dem einmaligen Donner der Gletscher aufgesogen ist. Ich führe vor euch unbekanntem schöpferischen Mächten den Steinen, den Sternen, den Winden, den Menschen, den Sümpfen und den Bienen, die ihr nicht Kunst genannt werdet, obgleich ihr die Künste seid, nicht Kunst genannt werdet, dieweil ihr doch nicht so jammervoller Entstehung entsprossen seid, wie meine Bilder, ich führe jetzt Zwiesprache mit euch. Im Namen Goethe's, Cezanne's, Rembrandt's, Grünewald's und Lionardo da Vinci's kapituliere ich vor euch, denn können uns beiweitern nicht so tief und so fest ins Herz drängen wie etwa irgend ein Wind, ein Zimmer oder eine tobende Granatenschlacht. Nicht beherrschen wir wie ihr den Adler über der See oder das Schwein im Dreck, sondern wir haben mit schwachem Mittel aufgemalt, was wir verstanden hatten. Wir sind von unsern Mitmenschen selten nur recht begriffen

worden, denn sie fühlten alle, daß sie von vorne herein mit Malerei oder Dichtung zu tun gehabt haben und nicht mit einer festen, unumstoßbaren Weltercheinung. Manche von uns ließ man sogar Hungers sterben und glaubte dann mit ihnen machen zu können, was man wollte, ohne daß wir uns wehren konnten, wir waren leider tot, gegen die gemeine Ueberhebung und Schändung durch das Wort Genie oder Geistesfürst mit dem man uns belegt hat. Wie bescheiden waren wir doch immer immerzu ihr unbekanntem Naturwelten und unserer Schwäche bewußt und nun da wir tot sind machen sie Götter und Nippsachen aus uns und lernen uns auf Schule, Universität und Kintopp kennen. Wir werden beweihräuchert von schäbigen hinterlistigen Handelsjuden oder Christen oder Mohamedaner oder Buddhamann. Man zeigt unsre geheimsten Schwächen auf und lobt sie als eben das Kolossalste was in uns war. Ohne Verstand, ohne Mitleid und nur um Verdienste von dummen Hühnern einzustreichen, verlegt man uns immer noch, spielt uns in Konzerten und hängt uns in Museen aus, uns nennt man flüsternd und apotheotisch Ewige und war sich doch wohl niemand menschlichen Werkes wert und Vergänglichkeit bewußter. Wer hat uns denn verstanden? Wer hat uns denn begriffen? Wären wir endlich doch begriffen worden, man hörte auf, uns immer noch zu maskieren und uns die Ruhe des Grabes vorzuenthalten, die man an jedem andern Toten als sein Eigentum erkannt hat. Aber wahrhaftig seit wir tot sind, ekelt uns die Menschheit völlig an mit dem Betrug, den sie aus uns machte und dem Geschäftsschwindel die haarsträubendste aller bodenlosen Schweinerei. Pfui Kotze! Packt euch zur Hölle Hundevolk! Als wir da waren, mußten wir euch mit Gewalt zur Verehrung zwingen und nun unterdrückt ihr wieder mit unserm „Nachlaß“ das Leben unserer wirklichen nachkommen. Lieber Schreiber schweig, wir fürchten dich zu ersticken, wenn wir dir noch weitere Gedanken zuflüstern. Nun, dann schweig. Du, lieber Leser, hast du's nun vernommen, wie's um's Verstehen dir zu tun ist? Sieh, es gehört dazu eben eine große Liebe zur Welt, wenn man die Werke begreifen will, die aus einer solchen Liebe entstanden sind! Jemand, der nichts von der Liebe zwischen Mann und Frau wüßte und betrachtete einen Liebesakt, er könnte es nicht verstehen bei Gott. Erklärte man sich dann anatomisch, dann würde er sagen: ja, ja, es ist also keine Tollheit, aber wollte er es erfüllen,

dann müßte er selbst ins Bett steigen mit einem Mädchen und dann würde es ihm bald klar werden, welches Ungeheuerliche ehemals mit den Betrachteten geschah. Ich muß eure Prüdigkeit und eingelernte Scham zerstören, wenn ich euch in jenes Land führen soll, wo nur die Wahrheit, Stimme, Recht und Geltung hat. Also wer noch kein inneres Gesicht erlebt hat, kein Violett erlebt hat und keine Linie, dem kann man logisch das da oder das da im Mechanismus eines Bildes nennen, aber dennoch muß alles stumm bleiben, denn erfüllt ist's und zum Erfühlen wird's gemacht!

Meine Klaviatur ist das Spectrum. Wühlend wie ein aufgeregter Komponist fahre ich durch meine Farben auf der Palette. So beschworen, so vergeblich wie der eindringende Ton eines brausenden Oratoriums ist mein verzweifelter Ruf mit meinem Rot, meinem ultramarinroten Fleck. Wollt ihr denn gar nicht hören und glauben, daß ich gar keinen Strich, keinen Punkt, nichts auf meine Leinwand gemacht habe, was so leichtsinnig gemacht wäre, daß ich ihn nicht vor allen Bäumen, Sternen und Menschen vertreten könnte.

Wir neuen Maler sind auch der Eitelkeit recht müde geworden und wir können so schmerzlich das für hohe Protektoren der Kunst erscheint beileibe nicht mehr tun, schöne Worte und Bilder machen, die dazu dienen, Orden, Ehren, Ruhm oder sonst was zu erlangen. Hängt doch unsere Brust und Eingeweide immer mitten in vergänglicher Unzulänglichkeit drinnen und gelten die Ehren aus Berlin nichts im Zululand, nichts im Mars und auf dem Mond, der immer sagen wird, hier weiß man von neuen Bildern nichts, wohl scheine ich auf neue Bilder unverwandt. Auch sollte man ganz einfach sagen, der ist ein besserer Maler, dessen Wesensart nicht in erster Linie zu lesen ist, sondern das Dargestellte erstens spricht und ein Bild so anders sein muß wie das andre, daß man nicht mehr sehen kann das da und das das ist vom Maler H. Denn, wenn wir an der Spitze einer Entdeckungsexpedition in das Land der Seele der inneren Landschaften und Hände fahren, muß doch jeder Schritt ein neuer sein und die Hingabe und die Aussage über ein Ding müßte so ganz und gar geleitet sein allein vom zu Erkennenden Selbst und schließlich die erworbene Form nur auch wieder so ganz die Sache selbst, daß die fühlbare Hand des betreffenden Malers als eine schmerzliche Konzession zu gelten habe, die wir aus Gründen unserer per-

sönlichen Grenzen den Grenzen unserer Haut nicht los werden. Aber an dieser Stelle recken wir uns gegen eine höhere Schöpfung auf und unser innerer Jubel im Mitgefühl mit allem Ding wird blaß, den wir schauen hinieden von einer Perspektive auf die Kunst, wo eine gewisse Lieblosigkeit und wissensuchende Unvernunft den herrschersitz hat. Kehren wir uns ab von Qualitäten, jeder Mensch ist wertvoller, geistvoller und wichtiger, als wir uns ausmalen können, dasselbe gilt ja auch von einem Kieselstein.

Fragt nicht, ob einer besser oder schlechter ist allen Ernstes! Sondern fragt: was macht er. Macht er etwas, nun dann wohl, wenn es auch nicht in euerm Interesse liegt und ihr euch nicht drum plagen wollt oder es nicht zu lieben vermögt. Seht ihr doch oft genug am Veilchen vorbei und der Palme, ohne daß ihr sie sähet und auch an der Distel, so geht ihr auch oft an tiefen Bildern vorüber und schautet nach dem schöneren hin usw. Aber macht euch nicht lächerlich, zu verurteilen! Jeder, der verurteilt, brüllt der Weltschöpfung zu, das da hast du falsch gemacht, ich habe es erkannt, Weltschöpfer, Gott und Unendlichkeiten, ihr seid schlecht. Man halte das Maul und sinne. Man lache keine häßlichen Blumen und Früchte und keine häßlichen Bilder aus, denn milde sind die Blumen und Früchte am Baum unseres Herzens und unserer Existenz und schnell verwelklich wie der Pfirsich.

Welch ein erhebender Moment ist's zum erstenmal, nicht nur zu wissen, sondern es auch zu fühlen, daß man kein Sklave lebe seiner eignen Bildung, also den Menschen. Seht, ihr werdet unsre neue Kunst viel besser verstehen, wenn ihr bedenket, daß wir mit aller Konsequenz auch so leben wie wir denken. Habt ihr nicht den Krieg erst neulich gesehen, ihr lieben Staatsbürger, mordende Schweinerei, welche Eigenschaft man ja an einem Tier noch bespeien würde und einen Gott auf Erden sich zu schämen zwänge ob seines mißlungenen Werkes. Wir sind so sehr davon überzeugt, daß die gesamte Kultur und Tradition in Wirklichkeit fabelhaft wertlos ist auf Grund geführter Beweise gegen die Handlungen der Völker im alten humanen Europa, ja, daß man Schuft sein muß, wenn man angesichts des Blutbades Millionen zwangsweis geschlachteter Menschenleiber seine Hände in den Schoß zu legen und nicht weiter zu marschieren. Dies gelte für alle! Politiker, Wissenschaftler, Landwirte, Künstler! Wir haben

nichts vergessen, was wir an Kränkung erlebt haben! Wir fliehen entsetzt in die Tiefen unseres Lebens und greifen ertrinkend nach den Urbildern innen in uns. Wir suchen die Quellen unserer Qual und die Quellen unseres Entzückens. Wir machen nicht mehr, was ihr vielleicht von uns verlangt, seichte, ausgestänkerte Ruheplätze des Geistes! Wir lehnen euch, die ihr hier so sicher und fertig sitzt und urteilt, ab und unser Leben mit, wenn es in eure mörderische Frohn kommen sollte. Innere Welten werden wir durchwühlen und durchfragen, denn wir haben Durst auf eine Flüssigkeit, die stärkt und ruhig macht. Wir wollen mit nichten mehr mit Lackschuhen über Tod, Geburt, Verzweiflung und Entsetzen gehen. Wir wollen der Liebe keinen Stehkragen mehr umbinden oder sie in eine Fabel von Leda mit dem Schwan oder eine graziöse Gebärde aus der Renaissance stecken. Wir sind so nahe mit unseren Lippen in den triefenden Oelfarben, an den stechschwarzen Strichen und den unterirdischen Höhlen und Nischen im Ton der Plastik. Meine Finger grab ich tief in mein ganz heiß geliebtes Material und streichle noch verzückt den Palettendreck, das sind die unbrauchbaren Farbenreste, streichl' ihn noch mit meiner federweichen Stahlspachtel und erquicke mich an seiner prachtvollen Mischung. Ich liebe meine Pinsel und nenne sie einzeln mit Namen, es sind meine Kinder, ich drücke meine Nase an die neue Leinwand und sauge begeistert ihren Oelduft ein. Vergeblich kitzelt mich mein kleines Mädchen unterm Kinn, ich denke nur an Cadmiumrot, Goldocker, Chromorydgrün und den faustdicken Schneeberg meines metallisch duftenden Zinkweiß. Ich spähe in allen Farbengeschäften nach neu bereiteten Farbenarten. Ich habe alle Pinselformen, alle Farben, gleich ob haltbar oder nicht, denn wir malen nicht für die Ewigkeit, sondern für unsere augenblickliche sinnliche und geistige Befriedigung. Nehmt uns alles, Ehre, Geld, Kleider, Nahrung, Dach und Liebe, aber laßt uns unser Glück, unsere bildende Kunst. Wir wollen nicht uns so sehr beklagen über die Schmach, die man uns täglich antut, wenn wir nur zu Haus oder auf dem Felde unsere tiefe Berührung mit der wirklichen ganzen Welt haben können durch die Kunst. Sind wir Narren oder Wahnsinnige, Kranke oder Dumme? Ach verzeiht, wir sind zu sehr verliebt in unsere Malerei, um sie euerm Urteil untertän zu machen und sie in eure lieblosen Hände und zerfetzenden Blicke zu tun. Klagend sinken Kritikergeistern und Kennergeistern

die Hände (entthronte Fürsten). Bilde, Künstler, rede nicht, nur ein Hauch sei dein... sagte Goethe mal zu sich selber und diese guten Menschenmäuler voller Fäulnis stinkenden Munddünsten werfen uns den durchgekauten Braten, uns, den Malern, hin und fordern Schweigen an unserm Zahn. Uns allein ist das Wort verschlossen, so würde's euch passen! Verbietet den Soldaten das Reden und laßt ihn nur schießen, verbietet dem Schacherer das Maul und laßt ihn dann verkaufen, verbietet einem Menschen zu reden, zu schreiben, zu hören, zu berechnen, zu denken, zu wissen, zu haben, so wird's ein Maler? verdammte Puppen, wir wissen warum ihr uns das einfachste und allgemeinste Privileg nehmen wollt! Es ist ja eine Absetzquelle für zwei, das malen und das Schreiben dazu, nun will ich schreiben, bin aber Scharlatan in meinem Fache, seid so ihr nicht malet, bin ich doch keiner in euerm, da ich hier nicht über die Dichtkunst oder literarische Pflanzen die fummliche Feder probiererischer Kritik wetze. Weiß Gott, es wird bald Zeit, daß es in Sichtbarkeit werde, daß man den Maler um die Malerei befrage. Noch so begabte Laien sind nicht imstande, Aussagen zu machen über der wichtigsten Kraft, Raum und Nährort der bildenden Kunst. Hört auf, euch mit schleimigen Redensarten an unsere prächtige Sache ranzumachen, wir lachen über euer Lob und Anerkennung, weil wir ja schon von euch nicht mehr gewertet werden können. Warum nicht? Nun darum nicht, weil ihr das für wertvoll naturgemäß halten müßt, was euch interessiert und womit ihr euch beschäftigen möget und danach eure Sympathie verteilt. Wir Maler haben nicht an dem Interesse, woran euch der Speichel über die Lippen fährt (Verkauf, französische Salons eurer Frauen, genie, geist, Reichtum, guter Name und eine auffallende ästhetische!! Philosophie und Hausmusik, wenn's hoch kommt.) Wir lieben gedeckte und ungedeckte Tische, Cadmium, Gelb von Mousini, den Zigeunerinstinkt im protzigen Palast einer Fürstin, Disharmonie und Harmonie, der ganze, ganze Kram ist unser. Jedes feinste lyrische Trauer-Andante im Herzen zweier Sterbenden und im streichelnden Oleanderwinde über'm Verlöschungsfeste eines klagenden Anandas.

Was wollt ihr noch von uns, wir sperren uns nicht in Künste, Geschäftsräume, Gesellschaftsklassen und rechte Worte und Gedanken ein, wir sind zu sehr Hahn kräehend auf dem Mist mit unserer Seele und unserem Ziel und zu sehr

Wolke und stiller Ozean. Wir sind zu sehr überzeugt von der Unzulänglichkeit menschlichen Produkts, gegenüber der ganzen Welt, um etwa mit euch da in einen Disput über Kunst einzugehen, während wir noch ganz andre Menschen sind wie ihr, und andre Sachen denken und tun, als ihr von uns in den Handel bringt. Das gelte auch von euch, ihr literarischen Kritiker, auch von euch ganz bestimmt.

Unsere merkwürdigen Geschöpfe sind so sonderbar wie einem einmonat alten Kinde eine Trottel am Himmelbette ist und darum, weil wir schöpferisch zu Werke stiegen in ein neues land ohne Vorbilder, in eine innere Welt, die unaufhörliche Wechsel macht und die uns im eignen Geiste erstaunte und euch nun auf dem Bilde erstaunt. Komm, kriecht in unsere Nischen, in den Plastiken und weht mit unserem dünnen Blau im Bilde mit davon, schreit mit unsern Ecken im Holzschnitt mit, wühlt mit im schwarz und weiß und euch wird wohl zu mute werden und Tapfer vor Anfängen und Enden und sollten es Weltanfänge oder Weltenden sein. Dieses aber zum Epitaph des ersten Absatzes meiner Schrift: Ihr müßt vor allem unsere neue Welt in euch entdecken. Schaut, starrt und bört in euch hinein, durch euer Innen fließt euer Außen so gut wie die ganze Welt. Innen habt ihr aber die Dinge sehr nahe und könnt sie darum besser fassen. Welches Wunder, wenn das dritte sehende Auge wächst, aufgeht und noch einmal eine ganz neue Schöpfung sich auftut in der noch nichts besetzt, besessen und benannt ist. Weniger Phantasie als Gefühl, weniger schön als selbstständig, weniger akkurat als bescheiden, weniger Krone der Schöpfung als sie selbst.

Die Kunst aber ist keine Sache irgend einer zufälligen Begabung eines Menschen in seinen Fingern oder seinen Augen zur Malerei. Sie ist durchaus eine geistige Situation der Kultur aller Menschen. Sie ist Mittel zur Aussage über eine Welt die als fällige Notwendigkeit im Denken der Schöpfung erfaßt werden muß. Sie ist ebenso politisch wie die Eisenbahn politisch sein kann, sie ist ebenso wirtschaftlich von Wirkung wie eine Kirche oder ein Besen. Sie ist keine Versteifung auf irgend eine Denkart, sondern nur ein andres Aussagemittel, wie das Wort zum Beispiel. Sie ist ein Ding wie mein Federhalter vom Künstler aus gesehen oder eine Zigarettendose wo ich meine lästerlichen Rauchzulpe aufheb! Vom Beschauer aus kann sie das auch sein, aber auch ebenso das vollgültige

aktive Sinnbild und Existenzsubstanz eines von seinem Macher gezeugten Geistes. Ob mein Nervennetz der Wissenschaft, Elektrizitäten leitet oder der Kunst oder dem Kohlenbergbau ist nicht Bestimmung der Gesellschaft nur, sondern in der letzten Konsequenz der Schöpfung. Ein Luftgeist antwortete einmal einer grübelnden Kanallie im Park und der Dialog war so:

Grübelnde Kanallie: Brauch ich zu denken?

Luftgeist: Nein!

Grübelnde Kanallie: Brauch ich noch zu fühlen?

Luftgeist: Nein!

Grübelnde Kanallie: Brauch ich noch zu treffen?

Luftgeist: Nein!

Grübelnde Kanallie: Ja, dann sterb ich doch du Affe!

Luftgeist: Stirb doch. Dummes Wort und sehr unwichtig; für denkende nebensächlich und Zeichen schwachen Geistes. Die Bäume sterben, die Eichhörnchen, die Pumas und die Walrossesterben; die Neger, die Deutschen und Franzleute sterben, kein Mensch findet drum Grund zu sagen: also geht mit ihnen irgend etwas von der Welt zu Grunde. Stirb doch, was verschlägts, ob du lebst oder nicht lebst. Alles ein großer Rummel, auch was ich sehen kann ist eine Sache so und so. Und du mein lieber Freund, morgen ist von dir schon was im Kohlbeet, etwas auf dem Grunde des Ozeans, bei Morfosa, etwas am Mond und andres nicht mehr feststellbar, du gehörst dazu, lebendig oder tot! Dick dazu! Zeit gibt's gar nicht bei mir, es gibt nur Sächelchen die da sind verstanden? Und mit dem Tick-Tack deiner Uhr hast du schon ganz und gar die liebliche Existenz entzwei gemacht! Das muß man natürlich wieder begriffen haben, daß die Zeit eine Erfindung war, ebenso der Raum, ebenso deine dumme Energie. Aber marsch, geh in deine Volksstücke und hau dir deinen armen Wanst voll Speise und Dreck und zapel weiter!

Grübelnde Kanale: Bigib dich etwas höher hinauf, wenn du schwazen willst, damit man dich nicht hört, ich bin schon beinahe in die Pfütze getreten mit meinem kaputen schuh!

Luftgeist: Adieu! Nicht ich bin zuerst grob geworden, sonst wär ich wohl auch der Dämmere. Gert Wollheim“

10.3 Literatur

Zeitgenössische Quellen

- Aktivistenbund. Buch 1-3, Düsseldorf 1920.
- Das Ey. Heft 1-3, Düsseldorf 1920.
- Das Junge Rheinland. Heft 1-9/10, Düsseldorf 1921/22.
- Das Kunstblatt. 6. Jg. 1922 - 15. Jg. 1931.
- Der Cicerone. 16-20. Jg., 1924-1928.
- Die christliche Kunst. 21/22. Jg., 1924-1926.
- Die Kunst. 51. Jg. 1925 - 63. Jg. 1930/31.
- Die Peitsche. Nr.2/3/5, Düsseldorf 1924.
- Kunst und Künstler. 25. Jg. 1926/27 u. 26. Jg. 1927/28.
- Uzarski, Adolf: Möppi - Die Memoiren eines Hundes, München 1921.
- Wollheim, Gert: Der Staatsanwalt. Theaterstück in drei Akten, Konstanz 1925.
- Wollheim, Günter: Johannes und der Mangel, München 1925.

Sekundärliteratur

- Ackermann, Marion (Hrsg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne, Ostfildern 2009.
- Adelsbach, Karin/Firmenich, Andrea (Hrsg.): Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer, Köln 1996.
- Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre. In: Merkur, 16.Jg. Heft 167, 1962.
- Andree, Rolf (Hrsg.): Avantgarde gestern. Das Junge Rheinland und seine Freunde 1919-1929, Düsseldorf 1970.
- Anna, Susanne / Baumeister, Annette (Hrsg.): Das Junge Rheinland: Vorläufer - Freunde - Nachfolger, Ostfildern 2008.
- Anna, Susanne: Ich, Johanna Ey, Düsseldorf 2010.
- Baacke, Rolf-Peter (Hrsg.): Berlin im "Querschnitt", Berlin 1990.
- Badt, Kurt: Die Plastik Wilhelm Lehmbruck's. In: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 31, 1920, S. 169-182.
- Balk, Claudia: Theaterfotografie, München 1989.
- Barron, Stephanie (Hrsg.): Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland, München 1992.
- Barron, Stephanie (Hrsg.): Expressionismus - Die zweite Generation 1915-1925, München 1989.

- Barton, Brigid S.: Otto Dix and Die Neue Sachlichkeit, Ann Arbor 1981.
- Bataille, Georges: Manet, Genf 1988.
- Baudisch, Jens: Studien zur Maltechnik von Otto Dix in der Schaffenszeit von 1933-1969. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 3. Jg., Heft 2, 1989, S. 321-362.
- Bauer, Elmar: Schrecknisse des Krieges - Druckgraphische Bildfolgen des Krieges aus fünf Jahrhunderten, Ludwigshafen 1983.
- Baumeister, Annette: Erinnerungen der Johanna Ey, Düsseldorf 1999.
- Baxandall, Michael: Ursachen der Bilder - Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990.
- Beck, Rainer / Barton, Brigid S. (Hrsg.): Otto Dix zum 100. Geburtstag - Symposium, Albstadt 1991.
- Beck, Rainer: Otto Dix 1891-1969 - Zeit, Leben, Werk, Konstanz 1993.
- Beck, Rainer: Otto Dix. Zwischen Sehnsucht und schwangerem Weib. Die kosmischen Bilder, Dresden 2003.
- Becker, Heribert (Hrsg.): Das heiße Raubtier Liebe: Erotik und Surrealismus, München 1998.
- Benjamin, Walter: Illuminationen - Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main 1969.
- Benjamin, Walter: Linke Melancholie. In: Die Gesellschaft, Band 8, Heft 1-6, 1931, S. 181-184.
- Bertonati, Emilio: Aspekte der Neuen Sachlichkeit, München 1968.
- Bertonati, Emilio: Neue Sachlichkeit in Deutschland, Herrsching 1988.
- Bestgen, Ulrike: "Altäre ohne Gott"? - Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991.
- Bier, Justus: Betrachtungen über die neueste Kunst. In: Kunstwart, 41. Jg., 1928, S. 356-363.
- Billeter, Erika (Hrsg.): Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Stuttgart 1985.
- Blatter, Janet: Art of the Holocaust, New York 1981.
- Bock, Franz: Die Werke des Mathias Grünewald, Straßbourg 1904.
- Böll, Heinrich: Mutter Ey - Versuch eines Denkmals in Worten. In: Ders.: Aufsätze, Kritiken, Reden, Köln/Berlin 1967.
- Börner, Axel: Einblicke in die Maltechnik von Otto Dix. In: Dresdener Kunstblätter, 51.2007, 3, S. 204-215.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne - Geschichte des europäischen Theaters, Stuttgart 2003.
- Breuer, Gerda / Wagemann, Ines: Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884-1966 (Bd. 1 & 2), Stuttgart 1991.

- Brockhaus, Christoph / Franz, Erich / Perucchi-Petri, Ursula (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck - Zeichnungen, Lünen 1990.
- Bröhan, Nicole: Otto Dix, Berlin 2007.
- Brown, Dale: Velázquez und seine Zeit 1599-1660, Amsterdam 1972.
- Brown, Jonathan: Velázquez - Maler und Höfling, München 1988.
- Buchhart, Dieter / Knack, Hartwig (Hrsg.): Otto Dix - Zwischen Paradies und Untergang, München 2009.
- Buderer, Hans-Jürgen / Fath, Manfred (Hrsg.): Neue Sachlichkeit - Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit, München 1994.
- Burkhardt, Hermann: Realistische Malerei in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1987.
- Cachin, Françoise: Manet, Köln 1991.
- Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.
- Cepl-Kaufmann, Gertrude / Hartkopf, Winfried (Hrsg.): Das literarische Düsseldorf - Zur kulturellen Entwicklung von 1850-1933, Teubing 1988.
- Cepl-Kaufmann, Gertrude / Krumeich, Gerd / Sommers, Ulla (Hrsg.): Krieg und Utopie - Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg, Essen 2006.
- Conzelmann, Otto: Der andere Dix: Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983.
- Conzelmann, Otto: Otto Dix. Handzeichnungen, Hannover 1968.
- Cremers, Paul Joseph: Große Düsseldorfer Ausstellung 1924. In: Hellweg, 4.Jg., 1924, S. 580.
- Dalbajewa, Birgit (Hrsg.): Neue Sachlichkeit in Dresden, Dresden 2011.
- Davidson Reid, Jane: The Oxford Guide To Classical Mythology In The Arts, 1300-1990s, New York/Oxford 1993.
- Derenthal, Ludger / Weiss, Evelyn (Hrsg.): Max Ernst - Das Rendezvous der Freunde, Köln 1991.
- Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei: Eine Einführung, Darmstadt 1987.
- Dix, Otto: Ich folge lieber meinem Dämon - Originaltonaufnahmen (CD), Pforzheim 2009.
- Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 1.Aufl. 1921, 16. Aufl. Stuttgart 1985.
- Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Großstadt - Motor der Künste in der Moderne, Berlin 2010.
- Dollen, Ingrid von der: Die Sammlung Frieder Gerlach: Das Menschenbild im Umfeld von Otto Dix. In: Weltkunst, 73. Jg., 2003, S. 47-49.
- Dreiss, Joseph G.: Gari Melchers - His Works in the Belmont Collection, Charlottesville 1984.
- Duplessis, Yvonne: Der Surrealismus, Berlin 1992.

Eberle, Mathias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik, Stuttgart 1989.

Egger-Lienz, Albin: Monumentale Kunst, Berlin 1912.

Egger-Lienz, Ila / Sottriffer, Kristian, : Albin Egger-Lienz - Der Mensch, das Werk, Selbstzeugnisse, Innsbruck 1996.

Eimert, Dorothea: Heinrich Maria Davringhausen - Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995.

Erken, Günther / Ruckhaberle, Dieter: Theater in der Weimarer Republik, Berlin 1977.

Ermacora, Beate / Bauer, Anja (Hrsg.): Die geistige Emigration: Arthur Kaufmann, Otto Pankok und ihre Künstlernetzwerke, Bielefeld/Leipzig 2008.

Ertel, Kurt Friedrich (Hrsg.): Deutsche Künstler des 20. Jahrhunderts in Selbstbildnissen, Frankfurt am Main 1963.

Ertel, Kurt Friedrich: Gert Wollheim. In: Die Kunst und das schöne Heim, Heft 12, 1964, S. 510-512.

Esser, Franz Martin: Die Gruppe "Kölner Progressive" und ihr künstlerisches Umfeld (1920-1933), Weimar 2008.

Euler-Schmidt, Michael: Gert Heinrich Wollheim (1894-1974): Leben und Werk bis 1947, Universität Bremen, Diss., Typoskript 1986.

Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der 20er Jahre, München 2008.

Feist, Ursula und Günter: Karl Hofer, Berlin 1983.

Finkeldey, Bernd / Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): K.I. - Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, Stuttgart 1992.

Fischer, Bernd Erhard: Otto Dix in Hemmenhofen, Berlin 2010.

Fischer, Lothar: George Grosz, Reinbek 1983.

Fischer, Lothar: Otto Dix - Ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981.

Fluck, Andreas: Magischer Realismus in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1994.

Follmann, Sigrid: Wenn Frauen sich entblößen... Mode als Ausdrucksmittel der Frau der zwanziger Jahre, Marburg 2010.

Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch, Berlin 1978.

Frank, Tanja (Hrsg.): Paul Westheim: Kritik aus dem Exil, Leipzig/Weimar 1985.

Friedländer, Max J. / Rosenberg, Jakob (Hrsg.) : Die Gemälde von Lukas Cranach, Basel 1979.

Friedrich, Ernst: Krieg dem Kriege (1924), Frankfurt 1991.

Frommhold, Erhard (Hrsg.): Kunst im Widerstand, Dresden 1968.

Gassier, Pierre / Wilson, Juliet: Francisco Goya - Leben und Werk, Frankfurt 1971.

- Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933, Frankfurt 1970.
- Geissler / Saran / Harnest / Mischlewski: Grünewald - Der Isenheimer Altar, Stuttgart 1973.
- Georgi, Walter: Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste zu Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band 56, 1925, S. 259-269.
- Gierschner, Sabina: Groß-Düsseldorf, Bonn 1988.
- Glaser, Curt: Die altdeutsche Malerei, München 1924.
- Glaser, Curt: Lukas Cranach, Leipzig 1921.
- Glaser, Curt: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916.
- Goebbels, Günter: Tatjana Barbakoff - die Tänzerin aus dem Osten, Dortmund 2005.
- Goral, Arie: Rings und links um Dix! Dokumente aus 50 Jahren, Hamburg 1977.
- Gräfin Vitzthum v. Eckstädt, Iris Elisabeth: Würdiger Bürger im Frack - Ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Kleidungsforschung, Baltmannsweiler 2006.
- Gravenkamp, Curt: Das Rätsel des Selbstporträts. In: Die Kunst, 21. Jg., 1929/30, S. 376-378.
- Grimm, Reinhold / Hermand, Jost: Die sogenannten zwanziger Jahre, Bad Homburg 1970.
- Gutbrod, Karl (Hrsg.): "Lieber Freund..." - Künstler schreiben an Will Grohmann, Köln 1968.
- Gutbrod, Philipp: Otto Dix - Lebenskunst, Ostfildern 2009.
- Haacke, Wilmont / Baeyer, Alexander von (Hrsg.): Der Querschnitt - Facsimile Querschnitt durch den Querschnitt 1921-1936, Frankfurt/M 1977.
- Hagedorn, Heike: Das Sprachgewebe der Bilder - Max Ernst und Mathis Grünewald, Frankfurt am Main 1995.
- Hager, Werner / Knopp, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977.
- Hamm, Ulrike / Küster, Bernd: Fritz Mackensen 1866 - 1953, Worpswede 1990.
- Hammer, Heinrich / Kollreider, Franz: Albin Egger-Lienz - Ein Bildwerk, Innsbruck-Wien 1963.
- Hammer, Jutta: Das szenisch gebundene Selbstporträt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Bildende Kunst, 1968, S. 583-588.
- Hammer, Jutta: Zur Bildgattung des Triptychons. In: Bildende Kunst, 1968, S. 540-544.
- Harris, Enriqueta: Velázquez, Stuttgart 1982.
- Hartleb, Renate: Karl Hofer, Leipzig 1987.
- Hartmann, Christine: Untersuchungen zum Kinderbild bei Otto Dix, Münster 1989.
- Hausenberg, Margarethe: Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung, Leipzig 1927.
- Hausenstein, Wilhelm: Die Kunst in diesem Augenblick, München 1920.

- Hausenstein, Wilhelm: Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters, München 1921.
- Heckmann, Stefanie / Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Cassandra - Visionen des Unheils 1914-1945, Dresden 2009.
- Heckmanns, Friedrich W. : Aspekte der Dichtung im Jungen Rheinland, Düsseldorf 1919-1925. In: Cepl-Kaufmann, Gertrud / Hartkopf, Winfried (Hrsg.): Das literarische Düsseldorf, Düsseldorf 1988, S. 201-214.
- Heide, Kristina: Form und Ikonographie des Stillebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, Weimar 1998.
- Heidrich, Ernst: Die altdeutsche Malerei, Jena 1909.
- Held, Jutta / Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1998.
- Hellenthal, Michael: Eklektizismus: zur Ambivalenz einer Geisteshaltung und eines künstlerischen Konzepts, Frankfurt 1993.
- Hermant, Jost / Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978.
- Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980.
- Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Vom Dadamax bis zum Grüngürtel - Köln in den zwanziger Jahren, Köln 1975.
- Herzogenrath, Wulf / Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991, Stuttgart 1991.
- Heusinger von Waldegg, Joachim: H.M. Davringhausen, Bonn 1977.
- Heusinger von Waldegg, Joachim: Über einige Motive im Frühwerk von Otto Dix und Karl Hubbuch. In: Pantheon, 40. Jg., 1982, S. 317-320.
- Heusinger von Waldegg, Joachim: Um 1920: Max Ernst, Paul Klee, Giorgio De Chirico, Ossip Zadkine - Selbstdarstellung als Medienreflexion. In: Pantheon, 56. Jg., 1998, S. 132-141.
- Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Potsdam 1924.
- Hirsch, Helmut: Gert Wollheim. Zur Wiederentdeckung eines Totgesagten. In: Deutsche Rundschau, Heft 11, 1960, S. 994-999.
- Höper, Corinna (Hrsg.): Kollwitz - Beckmann - Dix - Grosz. Kriegszeit , Tübingen-Berlin 2011.
- Hornig, Christian: Wollheims Traum, Gauting 2001.
- Hülsewig-Johnen, Jutta (Hrsg.): Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus, Bielefeld 1990.
- Jacob, Joachim / Mayer, Mathias (Hrsg.): Im Namen des anderen - Die Ethik des Zitierens, München 2010.

Janda, Annegret / Grabowski, Jörn: Kunst in Deutschland 1905-1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie, Berlin 1992.

Jensen, Jens Christian (Hrsg.) : Otto Dix. Zeichnungen aus dem Nachlaß 1911-1942, Kiel 1980.

Joachimides, Christos / Rosenthal, Norman / Schmied, Wieland (Hrsg.): Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985, München 1986.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Schreckensbilder - Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993.

Jurkat, Angela: Apokalypse - Endzeitstimmung in der Kunst und Literatur des Expressionismus, Bonn 1993.

Justi, Carl: Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn 1888.

Karcher, Eva: Eros und Tod im Werk von Otto Dix, Münster 1984.

Karcher, Eva: Otto Dix. Leben und Werk, Köln 1988.

Karsch, Florian (Hrsg.) : Galerie Nierendorf Kunstblätter 10/11: Otto Dix, Berlin 1966.

Kaufmann, Bernhard: Die alten Worpsweder Meister, Worpswede 1979.

Kim, Jung-Hee: Frauenbilder von Otto Dix - Wirklichkeit und Selbstbekenntnis, Hamburg 1994.

Kinkel, Han: Die Toten und die Nackten - Beiträge zu Dix, Berlin 1991.

Kirschl, Wilfried: Albin Egger Lienz - Das Gesamtwerk Band I & II, Wien-München 1996.

Klapheck, Anna: Mutter Ey, eine Düsseldorfer Künstlerlegende, Düsseldorf 1978.

Klein, Ruth: Lexikon der Mode - Drei Jahrtausende Europäischer Kostümkunde, Baden-Baden 1950.

Knubben, Thomas / Osterwold, Tilman (Hrsg.): Otto Dix - Aquarelle der 20er Jahre, Ostfildern 2002.

Koenig, Wieland (Hrsg.): Das Junge Rheinland - Eine Friedensidee, Berlin 1988.

Koenig, Wieland (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Gemälde, Zeichnungen, Dokumente, Düsseldorf 1984.

Koenig, Wieland (Hrsg.): Tatjana Barbakoff, Düsseldorf 1991.

Koenig, Wieland: Trude Brück: Gemälde, Graphiken, Düsseldorf 1982.

Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik, München/Wien 1984.

König, René: Kleider und Leute: Zur Soziologie der Mode, Frankfurt 1967.

König, René: Zur Soziologie der zwanziger Jahre, Frankfurt 1971.

Konnertz, Winfried: Max Ernst, Köln 1980.

Krausch, Christian: Das Bildzitat - Zum Begriff und zur Verwendung in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Aachen 1995.

Krempel, Ulrich (Hrsg.): Am Anfang: Das Junge Rheinland, Berlin 1985.

- Krempel, Ulrich (Hrsg.): Neue Sachlichkeit in Hannover, Hannover 2002.
- Krempel, Ulrich (Hrsg.): Otto Dix - Grafikmappe Der Krieg von 1924, Hannover 2004.
- Krischel, Roland: Klassisches im Ernst: über einige Vorbilder für Max Ernst 'La Vierge corrigéant l'Enfant-Jésus...'. In: Kölner Museums-Bulletin, Nr. 1, 1998, S. 4-18.
- Labs, Sandra: Johanna Ey und die Avantgarde der Düsseldorfer Kunstszene, Hamburg 2012.
- Lampe, Angela (Hrsg.): Die unheimliche Frau: Weiblichkeit im Surrealismus, Heidelberg 2001.
- Lang, Lothar: Unbekannte Skizzenbücher von Otto Dix. In: Marginalien - Zeitschrift für Buchkunst, Heft 37, 1970, S. 55-56.
- Lange, Barbara: Entschlossene Revolutionäre: Surrealismus und die Krise hegemonialer Männlichkeit in den 1920er Jahren. In: Kessel, Martina (Hrsg.): Kunst, Geschlecht, Politik, Frankfurt 2005. S. 123-146.
- Lankheit, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.
- Laqueur, Walter: Weimar. Die Kultur der Republik, Frankfurt 1976.
- Lasker-Schüler, Else: Briefe an einen Indianer. In: Kraft, Werner (Hrsg.): Ich und Ich - Verse und Prosa aus dem Nachlaß, Frankfurt am Main 1996. S. 13-25.
- Lauter, Marlene (Hrsg.): Adolf Uzarski 1885-1970, Düsseldorf 1985.
- Lauter, Marlene: Bilder zum Lesen. Das graphische und malerische Werk von Adolf Uzarski, Köln/Wien 1990.
- Leiß, Ludwig: Kunst im Konflikt - Kunst und Künstler im Widerstreit mit der "Obrigkeit", Berlin 1971.
- Lepper, Barbara: Verboten - Verfolgt - Kunstdiktatur im 3. Reich, Duisburg 1983.
- Lindau, Ursula: Max Ernst und die Romantik : unendliches Spiel mit Witz und Ironie, Köln 1997.
- Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Düsseldorf 1976.
- Löffler, Fritz: Otto Dix 1891-1969 - Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981.
- Löffler, Fritz: Otto Dix und der Krieg, Leipzig 1986.
- Löffler, Fritz: Otto Dix, Dresden 1960.
- Lorenz, Ulrike (Hrsg.): Dix avant Dix - Das Jugend- und Frühwerk 1903-1914, Jena 2000.
- Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, Weimar 2002.
- Lorenz, Ulrike: Otto Dix - Welt und Sinnlichkeit, Regensburg 2005.
- Lorenzer, Anna Barbara: Studien zur Maltechnik von Otto Dix in der Schaffenszeit von 1910-1922. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 3. Jg. Nr. 1, 1989, S. 113-148.
- Loschek, Ingrid: Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte, München 1984.
- Loschek, Ingrid: Reclams Mode- & Kostümlexikon, Stuttgart 1994.

- Markowitz, Irene (Hrsg.), Gert H. Wollheim, Düsseldorf 1961.
- Markowitz, Irene: Arthur Kaufmann zum 100. Geburtstag, Düsseldorf 1988.
- Matt, Georgia: Das Menschenbild der Neuen Sachlichkeit, Konstanz 1989.
- McKean Fisher, Jay: The Prints Of Edouard Manet, Washington 1985.
- Mensger, Ariane (Hrsg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Bielefeld 2012.
- Mertens, Veronika: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994.
- Merz, Jörg Martin: Otto Dix Kriegsbilder: Motivationen - Intentionen – Rezeptionen. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 26, 1999, S. 189-226.
- Metzger, Rainer: Berlin - Die Zwanzigerjahre - Kunst und Kultur 1918-1933, Wien 2006.
- Meyer-Büser, Susanne (Hrsg.): Bubikopf und Gretchenzopf - Die Frau der 20er Jahre, Heidelberg 1995.
- Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit, Köln 1992.
- Mommsen, Wolfgang J. (Hrsg.): Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, München 1996.
- Mülhaupt, Freya: Selbstbildnisse der 20er Jahre - Die Sammlung Feldberg, Berlin 2002.
- Müller, Hedwig / Stöckemann, Patricia: "...jeder Mensch ein Tänzer." Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen 1993.
- Müller, Hedwig: Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin, Berlin 1987.
- Müller, Markus (Hrsg.): Der Künstler als Gaukler, 2006.
- Netuschil, Claus K. / Freese, Bernd (Hrsg.): Künstler unter sich: Bildnisse von Malern, Bildhauern und Graphikern 1900-1930, Darmstadt 1983.
- Neumeyer, Alfred: Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 61. Jg., 1927/28, S. 66-72.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992.
- Odenthal, Josef: Düsseldorf - so wie es war. Bd. 2, Düsseldorf 1978.
- Oellers, Adam C.: Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit, Mayen 1983.
- Ortega Y Gasset, José: Velazquez, Zürich 1953.
- Oster, Patricia: Ist der Surrealismus ein Manierismus? André Breton und Monsù Desiderio. In: Greber, Erika (Hrsg.): Manier-Manieren-Manierismen, Tübingen 2003, S. 95-123.
- Overbeck, Cyrus / Müller, Oliver: Otto Pankok - Maler, Grafiker, Bildhauer. Eine Biographie, Düsseldorf 1995.

- Pankok, Eva: Mein Leben, Düsseldorf 2007.
- Peacock, John: Männermode - das Bildhandbuch, Stuttgart 1996.
- Pech, Jürgen: "Diese unbestimmten und gefährlichen Gebiete": Max Ernst Anmerkungen zum Wahn. In: Brugger, Ingrid (Hrsg.): Kunst & Wahn, Köln 1997, S. 332-341.
- Peters, Olaf: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, Berlin 1998.
- Pfäffle, Suse: Otto Dix - Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen, Stuttgart 1991.
- Pfisterer, Ulrich / von Rosen, Valeska: Der Künstler als Kunstwerk - Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005.
- Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre - Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992.
- Reese, Beate: Melancholie in der Neuen Sachlichkeit, Frankfurt am Main 1998.
- Reinhardt, Hildegard / Goebbels, Günter: Tatjana Barbakoff - Tänzerin und Muse, Bonn 2003.
- Reinisch, Leonhard (Hrsg.): Die Zeit ohne Eigenschaften: Eine Bilanz der zwanziger Jahre, Stuttgart 1961.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): "Großes Ey wir loben dich" - Johanna Ey und ihr Künstlerkreis, Düsseldorf 2007.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Das Junge Rheinland - Druckgraphik, Düsseldorf 1985.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Das Junge Rheinland: Künstler - Werke - Dokumente, Düsseldorf 1996.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Dix - Pankok - Wollheim: Freunde in Düsseldorf 1920-1925, Düsseldorf 1989.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Vom Feuerspeienden Berg zum Don Quichotte, Düsseldorf 2001.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Gert H. Wollheim: Die wilden Jahre 1919-1925, Düsseldorf 1983.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Otto Dix und die Düsseldorfer Kunstszene 1920-1925, Düsseldorf 2011.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Überblick 2005 - Künstler der Galerie, Düsseldorf 2005.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Überblick 2006 - Künstler der Galerie, Düsseldorf 2006.
- Remmert, Herbert / Barth, Peter (Hrsg.): Überblick 2007 - Künstler der Galerie, Düsseldorf 2007.
- Rewald, Sabine: Glitter and Doom - German Portraits from the 1920s, New York 2006.

- Rieckenberg, Hans Jürgen: Zum Namen und zur Biographie des Malers Mathias Grünewald. In: Festschrift für Hermann Heimpel, Band 1, Göttingen 1971, S. 741-758.
- Riha, Karl / Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Fatagaga-Dada: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus, Giessen 1995.
- Rilke, Rainer Maria: Worpswede: Mackensen, Modersohn, Overbeck, Ende, Vogeler, Frankfurt 1987.
- Rimmele, Marius: Das Triptychon - Als Metapher, Körper und Ort, München 2010.
- Roh, Franz: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens, München 1948.
- Roh, Franz: Nachexpressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925.
- Romain, Lothar (Hrsg.) : Josef Wedewer 1896-1979, Leverkusen 1997.
- Rosenberg, Willy: Moderne Kunst und Schizophrenie. Unter besonderer Berücksichtigung von Paul Klee, Medizin. Diss., 1922.
- Roters, Eberhard / Bolduan, Gisela-Ingeborg: Aus Berlin emigriert - Werke Berliner Künstler, die nach 1933 Deutschland verlassen mussten, Berlin 1983.
- Roters, Eberhard / Schulz, Bernhard (Hrsg.): Ich und die Stadt - Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1987.
- Roters, Eberhard / Stock, Wolfgang Jean (Hrsg.): Weltstadtsinfonie: Berliner Realismus 1900-1950, Berlin 1984.
- Roussel, Hélène: Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und Der Freie Deutsche Künstlerbund. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, München 1984, S. 173-211.
- Ruckhaberle, Dieter (Hrsg.) : Weimarer Republik, Berlin 1977.
- Rudge, William Edwin: Gari Melchers - Painter, New York 1928.
- Sabarsky, Serge: George Grosz - Die Berliner Jahre, München 1986.
- Sahl, Hans: Das Exil im Exil, Frankfurt 1990.
- Sander, August: Antlitz dieser Zeit, München 1929.
- Sander, August: Menschen und Maske, Frankfurt/Luzern 1971.
- Schabrod, Karl: Widerstand gegen Flick und Florian: Düsseldorfer Antifaschisten über ihren Widerstand 1933-1945, Frankfurt 1978.
- Schaesberg, Petrus: Das aufgehobene Bild - Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince, München 2007.
- Schebera, Jürgen: Damals im Romanischen Café, Berlin 2005.
- Scheffel, Michael: Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung, Tübingen 1990.

Schick, Karin: Otto Dix - Hommage à Martha, Ostfildern 2005.

Schiller, Dieter: Der Freie Künstlerbund 1938. In: Bildende Kunst, Heft 11, 1987, S. 485-487.

Schmalenbach, Fritz: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Berlin 1973.

Schmidt, Diether (Hrsg.): Künstlerschriften 1 - Manifeste Manifeste 1905-1933, Dresden 1964.

Schmidt, Diether (Hrsg.): Künstlerschriften 2 - In letzter Stunde 1933-1945, Dresden 1964.

Schmidt, Diether: Die Krönung des Vagabundendichters Iwar von Lücken - Ein Gemälde von Otto Dix, Berlin 1988.

Schmidt, Diether: Ich war - Ich bin - Ich werde sein. Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Berlin 1968.

Schmidt, Diether: Otto Dix im Selbstbildniss, Berlin 1978.

Schmidt, Hans-Werner (Hrsg.): "Traue deinen Augen" - Otto Dix, Arbeiten auf Papier aus dem Otto-Dix-Haus Gera, Bielefeld 2000.

Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): Otto Dix, Ostfildern 1999.

Schmidt, Paul F.: Gert Wollheim. In: Schünemanns Monatshefte, Heft 9, 1928, S. 1004-1012.

Schmidt, Ulrike Kristin: Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert, Weimar 2000.

Schmied, Wieland: De Chirico und sein Schatten: Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1989.

Schmied, Wieland: Magische Realitäten, Traum Mythos, Fiktion: von Giorgio De Chirico und Max Ernst bis zu Jannis Kounellis und Katharina Fritsch. In: Joachimides, Christos / Rosenthal, Norman (Hrsg.): Die Epoche der Moderne: Kunst im 20. Jahrhundert, Ostfildern 1997, S. 419-439.

Schmitz, Hermann: Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste zu Berlin, In: Die Kunst, Band 26, 1925, S. 305-314.

Schmölders, Claudia / Gilman, Sander (Hrsg.): Gesichter der Weimarer Republik, Köln 2000.

Schnackenburg, Bernhard (Hrsg.): Umwelt 1920. Das Bild der städtischen Umwelt in der Kunst der Neuen Sachlichkeit, Bremen 1977.

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001.

Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus, München 2006.

Schneede, Uwe M.: Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979.

Schneede, Uwe M.: George Grosz - Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1984.

Schneede, Uwe M.: Malerei des Surrealismus, Köln 1973.

Schneede, Uwe M.: Max Ernst, Stuttgart 1972.

Schneede, Uwe M.: Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland, Hannover 1969.

- Schneede, Uwe M.: Otto Dix: Zeichnungen, Aquarelle, Grafiken, Kartons, Hamburg 1977.
- Scholz, Dieter: Das Großstadt-Triptychon von Otto Dix. In: Katalog der Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1989, S. 61-72.
- Scholz, Heike: Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens - eine Künstlerin der zwanziger Jahre in Hannover, Köln 1999.
- Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehmbrucks, Worms/Dresden 1990.
- Schubert, Dietrich: Otto Dix, Reinbek 1985.
- Schubert, Dietrich: Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen des Otto Dix. In: Hager, Walter / Knopp, Norbert (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, S. 203-224.
- Schultz-Zobrist, Regina: Wie man den Loplop erklärt - frühe Max Ernst-Rezeption im Rheinland. In: Sediment, Band 4, 1999, S. 143-163.
- Schulze, Ingrid: Die Erschütterung der Moderne: Grünewald im 20. Jahrhundert, Leipzig 1991.
- Schütz, Erhard / Vogt, Jochen: Der Scheinwerfer - Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927-1933, Essen 1986.
- Schwalm, Hans Jürgen: Individuum und Gruppe. Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts, Essen 1990.
- Schwarz, Birgit / Schwarz, Michael Viktor: Dix und Beckmann: Stil als Option und Schicksal, Mainz 1996.
- Schwarz, Birgit: Kunsthistoriker sagen Grünewald - Das Altdeutsche bei Otto Dix in den 20er Jahren. In: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Band 28, 1991, S. 143-163.
- Schwarz, Birgit: Otto Dix - Großstadt, Frankfurt 1993.
- Seelen, Manja: Das Bild der Frau in den Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit, Münster 1995.
- Segeberg, Harro (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins: Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste, München 2000.
- Siepmann, Eckhard: Montage: John Heartfield, Berlin 1977.
- Sommer, Achim (Hrsg.): In Augenhöhe: Paul Klee - Frühe Werke im Blick auf Max Ernst, Köln 2006.
- Spanke, Daniel / Büttner, Nils (Hrsg.): Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit, Ostfildern 2012.
- Spies, Werner (Hrsg.): "Max Ernst. Une semaine de bonté"-Die Originalcollagen, Köln 2008.
- Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst - Die Retrospektive, Köln 1999.
- Spies, Werner (Hrsg.): Max Ernst - Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991.

- Spies, Werner (Hrsg.): Surrealismus 1919-1944: Dali, Max Ernst, Magritte..., Ostfildern 2002.
- Spies, Werner / Hoffmann, Hilmar: "Max Ernst läßt grüßen". Peter Schamoni begegnet Max Ernst, Münster 2010.
- Spies, Werner / Metken, Sigrid und Günter: Max Ernst Œuvre-Katalog Werke 1906-1925, Köln 1975.
- Spies, Werner: Der Surrealismus - Kanon einer Bewegung, Köln 2003.
- Spies, Werner: Max Ernst - Leben und Werk, Köln 2005.
- Spies, Werner: Max Ernst: Collagen - Inventar und Widerspruch, Köln 1988.
- Spinosa, Nicola: Velázquez, Frankfurt 1979.
- Steingraber, Erich (Hrsg.) : Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979.
- Stölzl, Christoph (Hrsg.) : Anziehungskräfte - Variété de la mode 1786-1986, München 1986.
- Straus-Ernst, Louise: Nomadengut, Hannover 1999.
- Strobl, Andreas: Otto Dix - Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre, Berlin 1996.
- Struck, Gabriele / Grapow-Steffens, Petra: Iwar steigt aus, Frankfurt 1998.
- Sykora, Katharina / Dorgerloh, Annette (Hrsg.): Die neue Frau - Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993.
- Täuber, Rita E.: Der hässliche Eros - Darstellung zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855-1930, Berlin 1997.
- Teplitzky, Thesy: Max Ernst - 'Die Jungfrau und das Jesuskind': zu Vorbildern und zur Identität der Jungfrau. In: Kölner Museums-Bulletin, Nr. 2, 1997, S. 36-44.
- Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms - Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig 2010.
- Tittel, Lutz (Hrsg.) : Otto Dix - Die Friedrichshafener Sammlung, Friedrichshafen 1992.
- Utitz, Emil: Die Kultur der Gegenwart, Stuttgart 1921.
- Venturi, Marcello: Das gemalte Werk von Edouard Manet, Luzern 1967.
- Vierhuff, Hans Gotthard: Die Neue Sachlichkeit: Malerei und Fotografie, Köln 1980.
- von Eekling, Freiherrn Herrmann-Marten: Garderoben-Gesetze, Berlin 1923.
- von Roden, Günter / Salzmann, Siegfried (Hrsg.): Wilhelm Lehmbruck. Sieben Beiträge zum Gedenken seines 50. Todestages, Duisburg 1969.
- von Rohr, Alheidis (Hrsg.): Gert H. Wollheim. Malerei, Grafik, Plastik, Berlin 1971.
- von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim - Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1993.
- von Wiese, Stephan (Hrsg.): Gert H. Wollheim 1894-1974: Eine Retrospektive, Köln 1993.
- von Wiese, Stephan / Nutt, Dorothea: Gert H. Wollheim - Phantast und Rebell, Bonn 2000.
- Waldberg, Patrick: Der Surrealismus, Köln 1981.

- Walther, Ingo F. (Hrsg.): Realismus - Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, München 1981.
- Warnke, Martin: Velázquez - Form und Reform, Köln 2005.
- Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1985.
- Weigel, Doris: Studien zum Triptychon 'Großstadt' von Otto Dix. In: Kunsthistoriker, 7. Jg., Sondernummer, 1990, S. 74-81.
- Weigelt, Curt H.: Albin Egger-Lienz, Berlin 1914.
- Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln 1974.
- Westheider, Ortrud / Müller, Karsten (Hrsg.): Geisterbahn und Glanzrevue - Otto Dix. Aquarelle und Gouachen, München 2007.
- Westheider, Ortrud / Philipp, Michael (Hrsg.): Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst, München 2008.
- Westheim, Paul (Hrsg.): Künstlerbekenntnisse, Berlin 1930.
- Westheim, Paul: Wilhelm Lehmbruck, Potsdam/Berlin 1919.
- Wilhelm, Jürgen (Hrsg.): Über Max Ernst, Köln 2010.
- Willett, John: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933, München 1981.
- Wirth, Jean: Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste - das Paradies als Utopie, Frankfurt 2000.
- Wix, Gabriele: Max Ernst - Maler, Dichter, Schriftsteller, München 2009.
- Wolbert, Klaus: That's Jazz: Der Sound des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1990.
- Wollheim, Gert: The Shakespeare Picture Book, Berlin 1959.
- Wollheim, Mona: Gert H. Wollheim - Gedanke und Werk, München 1977.,
- Zimmerman, Verena: Das gemalte Drama - Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des deutschen Expressionismus, Aachen 1987.
- Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation, Düsseldorf 1980.
- Zuch, Rainer: Die Surrealisten und C.G. Jung: Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp, Weimar 2004.
- Zülch, Walter: Der historische Grünewald - Mathis Gothardt Neithardt, München 1938.



Abb.1 Kasimir Malewitsch: Sonnenfinsternis mit Mona Lisa (1914), Staatsmuseum Sankt Petersburg (Foto: Staatsmuseum Sankt Petersburg)



Abb.2 Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q (1919), Centre Georges Pompidou, Paris (Foto: Centre Georges Pompidou)



Abb.3 Wollheim: Porträt Kaiser Wilhelm II (1909), Tuschezeichnung 11,9 x 8,6cm, Privatbesitz (Abb.



aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 15)
Abb.4 Wollheim: Der Tod als Kaiser (1909), Tuschezeichnung 32 x 22,2cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 15)



Abb.5 Wollheim: Antike Szene (1912), 35,7 x 31,7cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 202))



Wollheim: Rast (1914), Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 20)



Abb. 7 Wollheim: Der Aufschrei (1917), Bleistiftzeichnung 24,3 x 15,8cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 41)



Abb. 8 Grünewald: Kopfstudie eines schreienden Knaben (1520), Kreidezeichnung, (Abb. aus: Geissler/Saran: Grünewald, 1973, o.S.)



Abb.9 Wollheim: Im Schützengraben (1918), 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)



Abb. 10 Wollheim: Sonnentheater (1919), Radierung 169 x 171cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 51)



Abb.11 Wollheim: Verwundeter (1919) , Radierung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 73))



Abb.12 Wollheim: Der Verwundete (1919), 158 x 174cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 85)

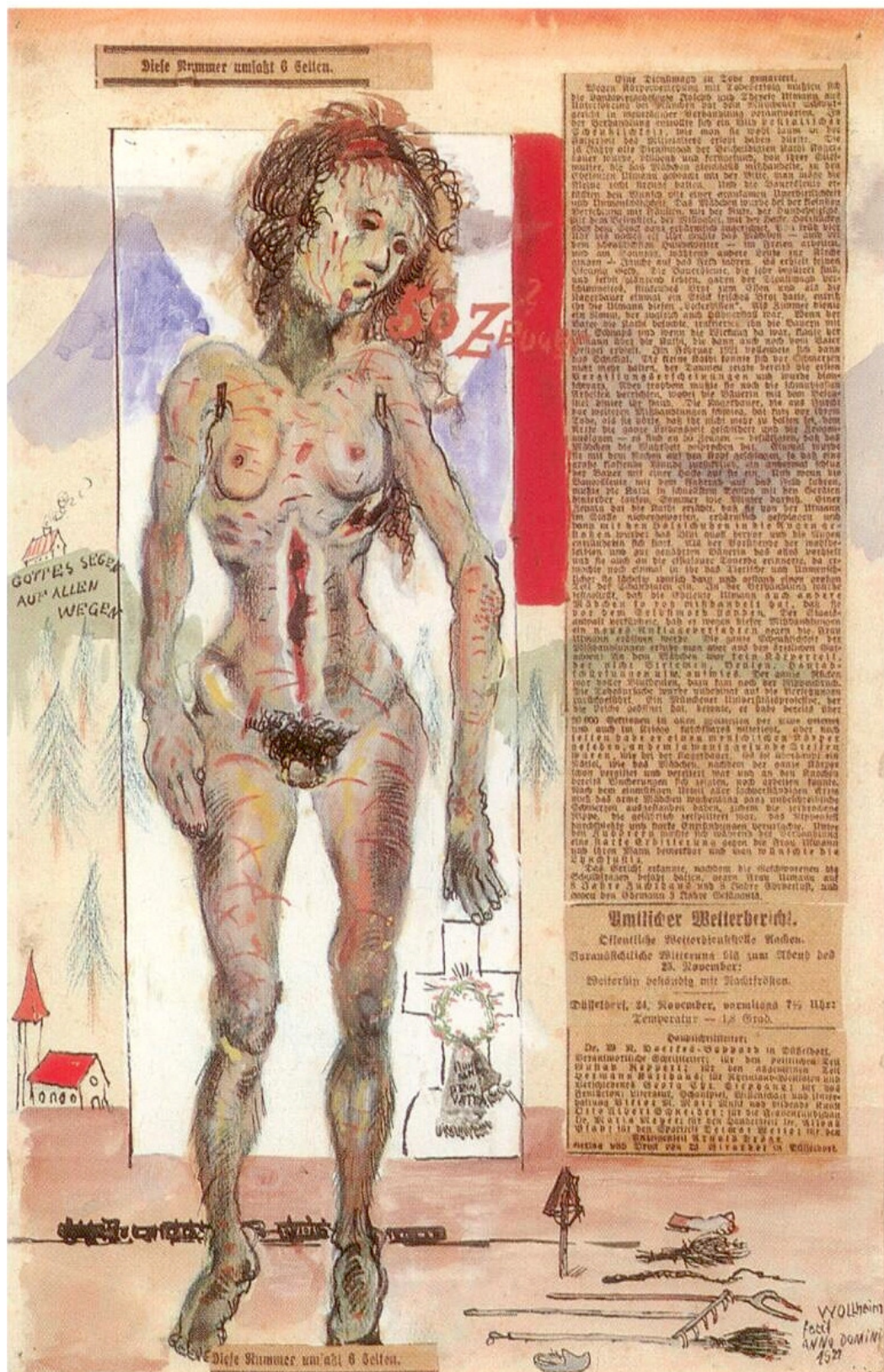


Abb.13 Wollheim: Eine Dienstmagd zu Tode gemartert (1921), Tuschzeichnung/ Collage, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese/Nutt: Wollheim, 2000, S. 99)



Abb. 14 Wollheim: Utopische Landschaft (1922), Aquarell 39 x 35,7cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 45)



Abb. 15 Wollheim: Weibliches Selbstbildnis (Der Golem) (1921/22), 120 x 100cm Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 43)



Abb. 16 Wollheim: Porträt Otto Pankok mit Hut (1919), Kreidezeichnung 63 x 50cm, Otto-Pankok-Museum, Hünxe (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 86)



Abb. 17 Wollheim: Selbstbildnis (1922), Bleistiftzeichnung 48,4 x 36,8cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 112)



Abb. 18 Wollheim: Phantastische Landschaft (Der Heuwagen) (1923), 94 x 90cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 116)



Abb. 19 Hieronymus Bosch: Der Heuwagen (1503-1504), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)



Abb. 20 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf
(Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 21 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)



Abb. 22 Edouard Manet: Der Tragöde (1865), National Gallery of Art , Washington (Foto: National Gallery of Art , Washington)



Abb. 23 Wollheim: Abschied von Düsseldorf (1924), 160 x 185cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 24 Wollheim: Porträt Heinrich George (1928), 120 x 96cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 143)



Abb. 25 Wollheim: Porträt des Schauspielers Max Pallenberg (1930), 187 x 100cm, Berlin Museum
(Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 142))



Abb. 26 Wollheim: Die Verhimmelung des Schwimmfestes (1926, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 54)



Abb. 27 Wollheim: Dame und Junge mit Kugel (1931), 100 x 88cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 146)



Abb. 28 Wollheim: Paradis terrestre (1935), 132 x 172cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 153)



Abb. 29 Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste (1504-1516), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)



Abb. 30 Wollheim: Die Wirkung des Himmels (1947-1960), 122 x 151,5cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 175)



Abb. 31 Wollheim: Das Königreich der Satzzeichen (1953), 121 x 183cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 177)

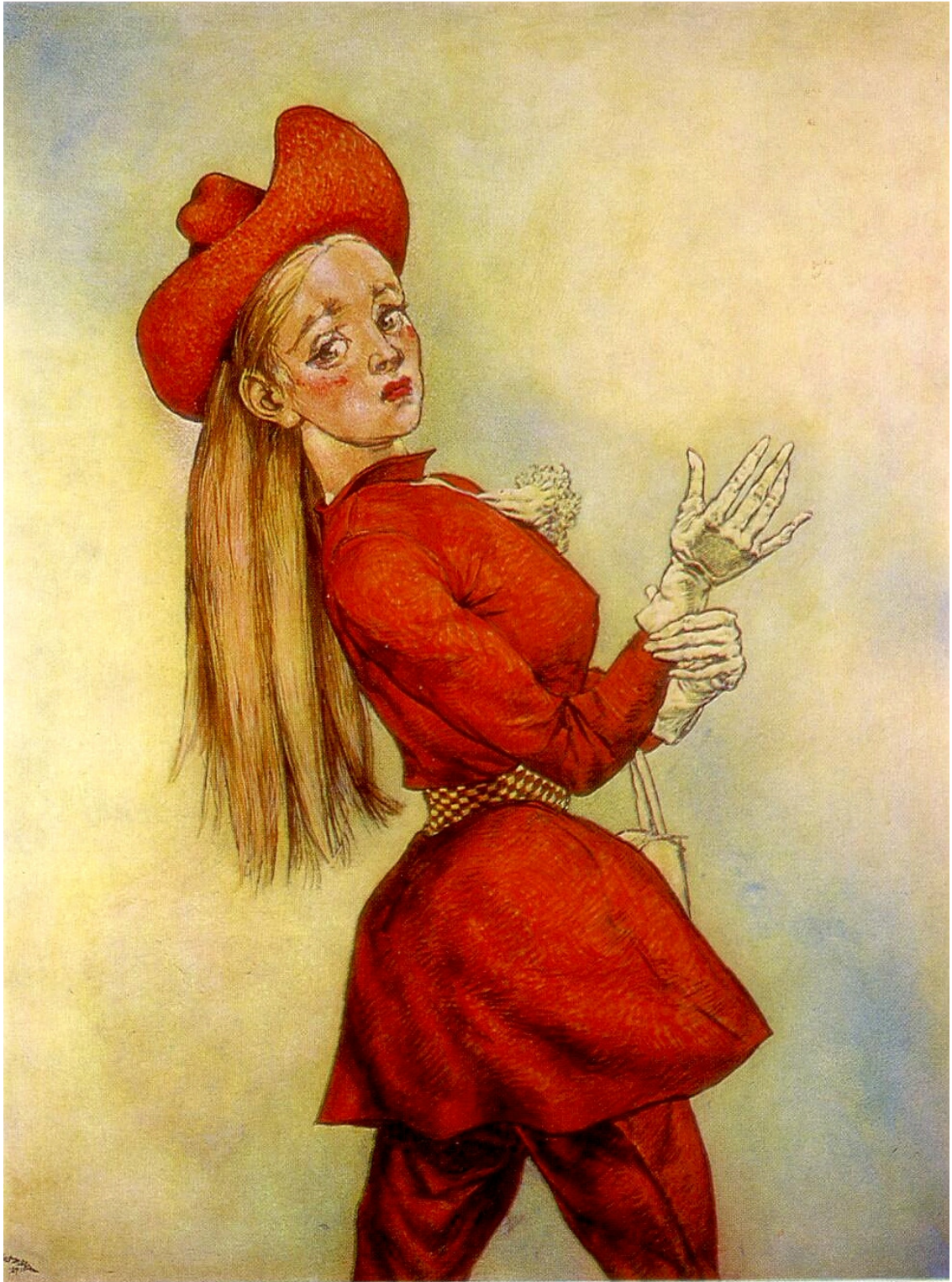


Abb. 32 Wollheim: Barbara (1969), 122 x 61cm, Privatbesitz (Abb. aus: Wollheim, Mona: Wollheim, 1977, S. 98)



Abb. 33 Wollheim: Der Bauschuss (1917), Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 42)



Abb. 34 Wollheim: Fassungsloser Schmerz, den 2. Juni 1917 (1917) , Bleistift-zeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 43)



Abb. 35 Wollheim: Der Soldat (1919), Bleistiftzeichnung 19,5 x 15cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 52)



Abb. 36 Wollheim: Verwundeter (1919) , Radierung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 73)



Abb.37 (oben) Wollheim: Der Verwundete (1919), 158 x 174cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 85)

Abb. 38 (unten) Wollheim: Rekonstruktionszeichnungen Seitenflügel Verwundete-Triptychon (1970) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 54)

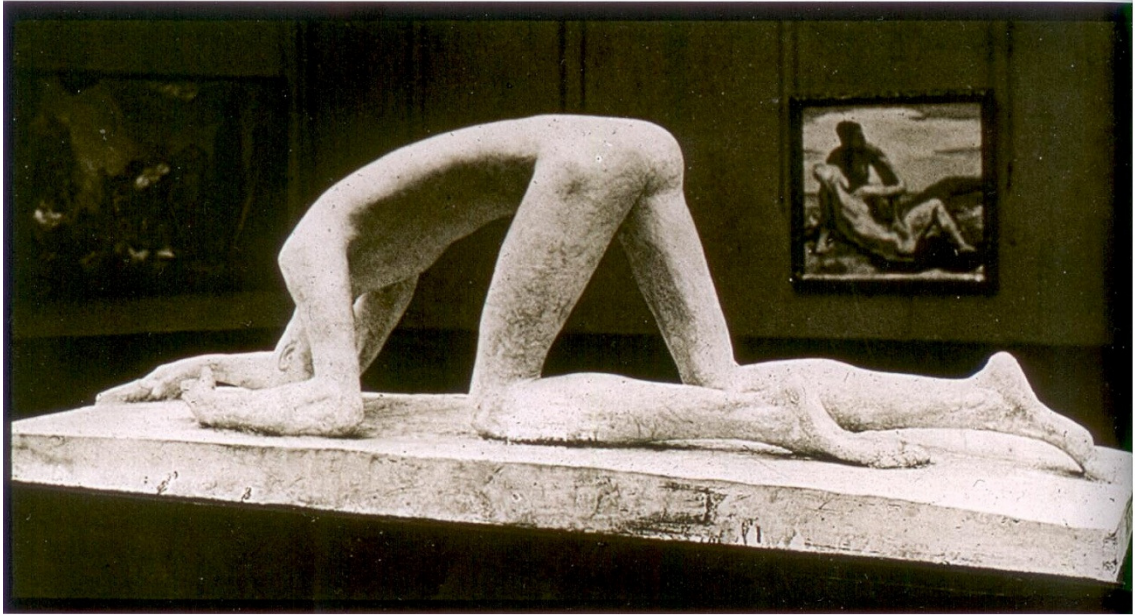


Abb.39 Wilhelm Lehmbruck: Der Gestürzte (1915-1916), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)

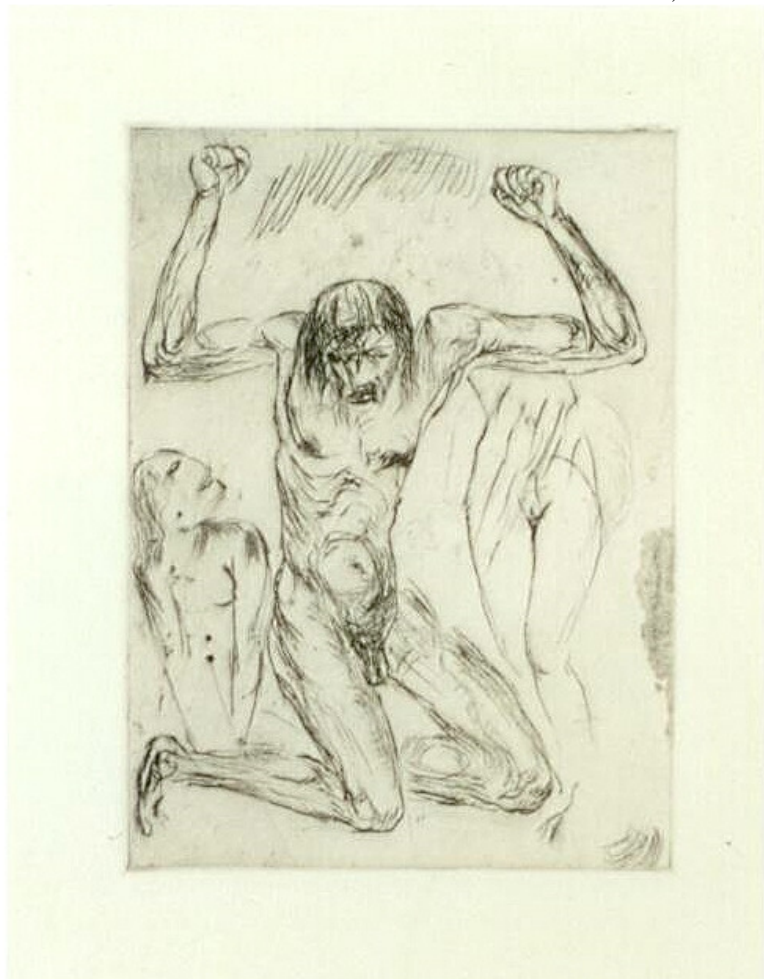


Abb.40 Wilhelm Lehmbruck: Verzweifelter (1917), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)

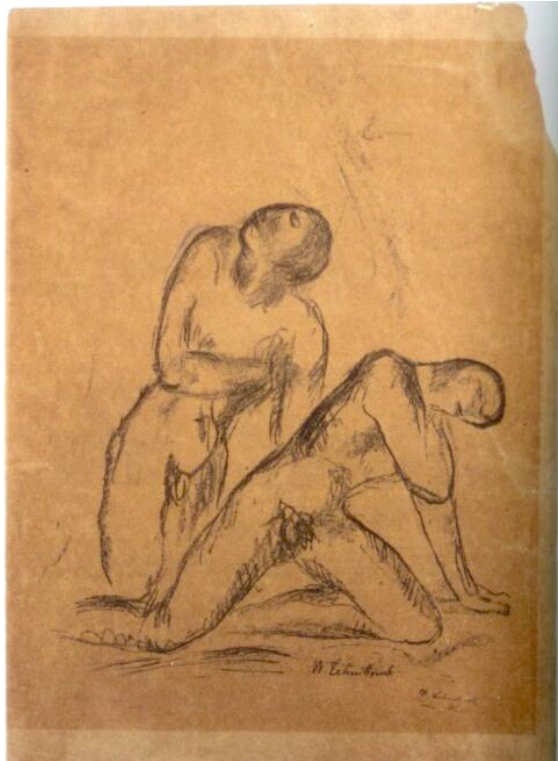


Abb.41 Wilhelm Lehmbruck: Zwei Verwundete I (1916-1917), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)

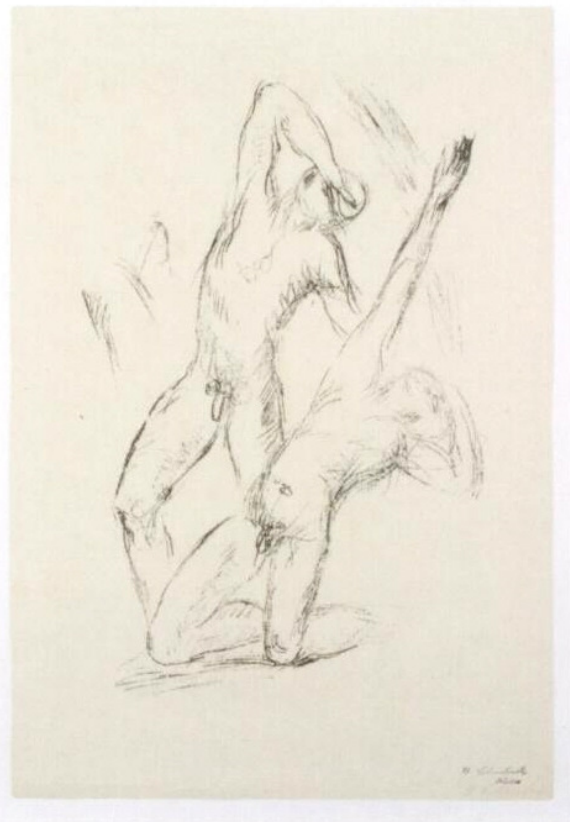


Abb.42 Wilhelm Lehmbruck: Zwei Verwundete II (1917-1918), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)



Abb.43 Ludwig Meidner: Selbstmörder (1912), Pinakothek der Moderne, München (Foto: Pinakothek der Moderne, München)



Abb.44 Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft (1912-1913), Ort unbekannt (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)



Abb.45 Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft (1913), Ort unbekannt (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)

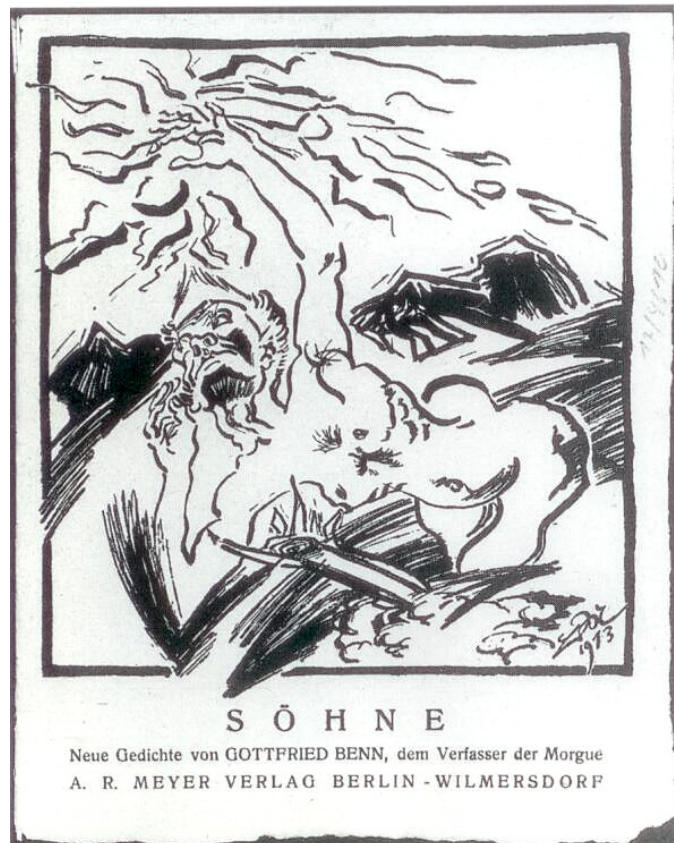


Abb.46 Ludwig Meidner: Titelblatt „Söhne“ (1913), Privatbesitz (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)



Abb. 47 Wollheim: Verwundeter (1919) , Radierung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 73)



Abb.48 Ludwig Meidner: „Im Nacken das Sternenmeer“ (1918), Privatbesitz (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)



Abb.49 Ludwig Meidner: „Im Nacken das Sternenmeer“ (1918), Privatbesitz (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)



Abb. 50 Grünewald: Isenheimer Altar (1506-15), Musée d'Unterlinden, Colmar (Foto: Musée d'Unterlinden, Colmar)

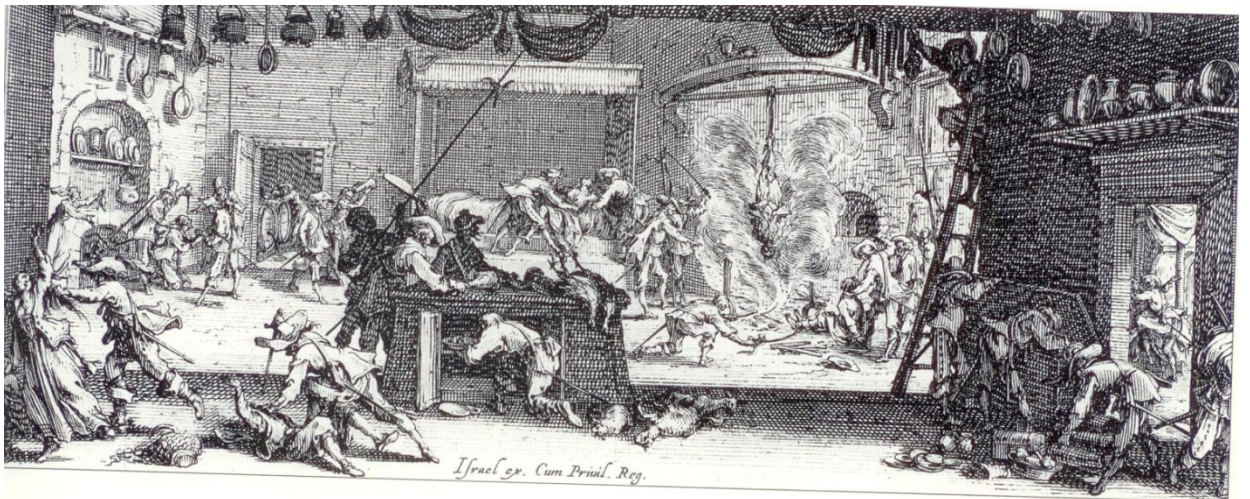


Abb.51 Jacques Callot: Die Plünderung des Bauernhofes (1633-1635), LWL-Landesmuseum, Münster (Foto: LWL-Landesmuseum, Münster)



Abb.52 Francisco de Goya: Große Taten – mit Toten! (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)



Abb.53 Francisco de Goya: Zu Recht oder zu Unrecht (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)



Abb.54 Francisco de Goya: Dasselbe (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)



Abb.55 Francisco de Goya: Düstere Vorahnung dessen... (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)



Abb.56 Franz von Stuck: Der Krieg (1894), Pinakothek der Moderne, München (Foto: Pinakothek der Moderne, München)



Abb.57 Henri Rousseau: Der Krieg (1894), Musée d'Orsay, Paris (Foto: Musée d'Orsay)

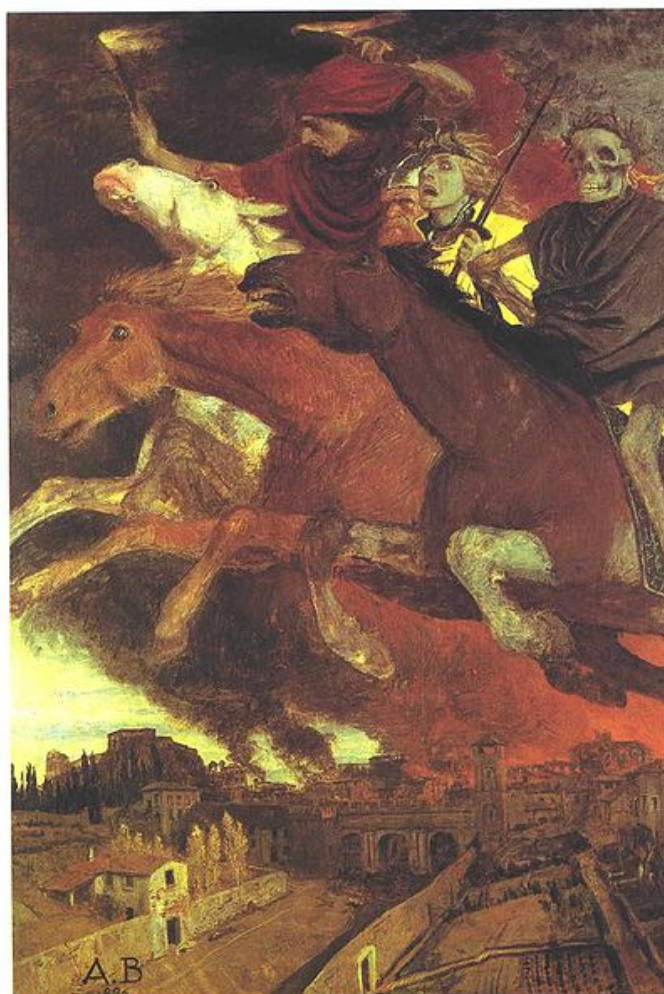


Abb.58 Arnold Böcklin: Der Krieg (1896), Galerie der neuen Meister, Dresden (Foto: Galerie der neuen Meister, Dresden)



Abb.59 Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter (1498), Holzschnitt, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
(Foto: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe)



Abb.60 Wollheim: Der Verwundete (2. Fassung) (1959), 121 x 153,5cm, Stadtmuseum Düsseldorf
(Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)



Abb.61 Giovanni Bellini: Jesus am Ölberg (1465), National Gallery, London (Foto: National Gallery, London)



Abb.62 Albrecht Dürer: Christus am Ölberg (1508), Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
(Foto: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig))

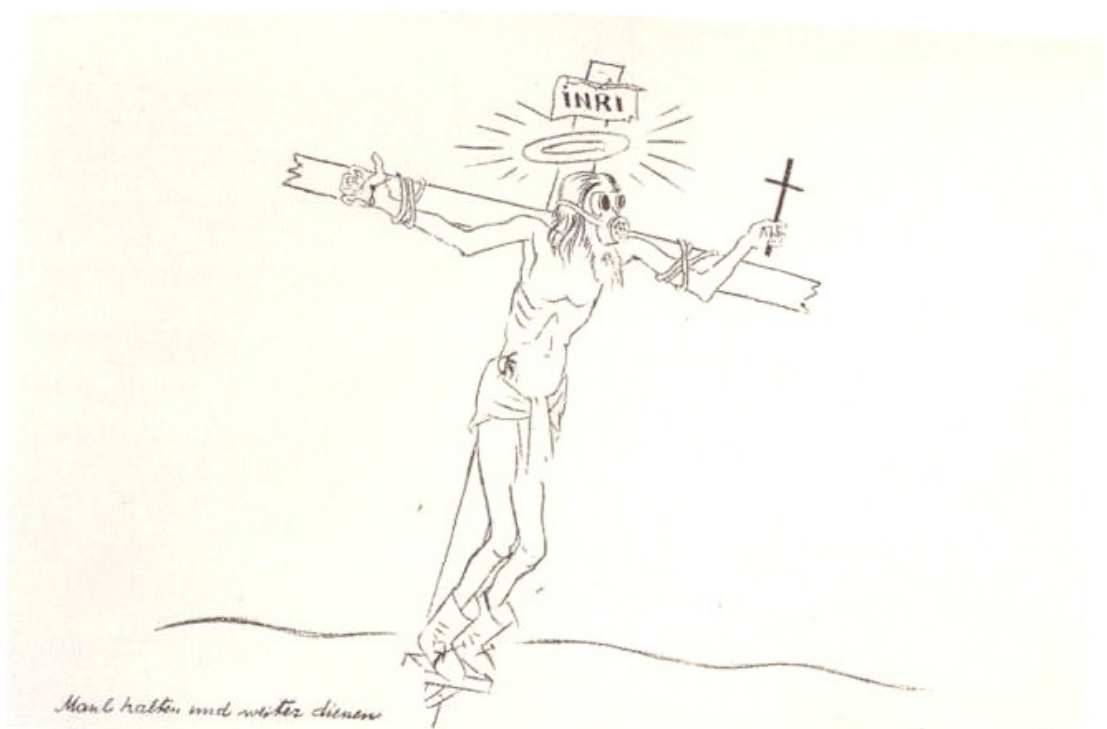


Abb.63 George Grosz: Maul halten und weiter dienen (1928), Deutsche Historisches Museum, Berlin
(Foto: Deutsche Historisches Museum, Berlin)



Abb.64 Francisco de Goya: Düstere Vorahnung dessen... (1810-1829), Hamburger Kunsthalle
(Foto: Hamburger Kunsthalle)



Abb. 65 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf
(Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 66 Georg Scholz: Selbstbildnis vor der Litfaßsäule (1926), Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (Foto: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe)



Abb. 67 George Grosz: Selbstbildnis (1928), Berlinische Galerie (Foto: Berlinische Galerie)



Abb. 68 George Grosz: Selbstbildnis als Warner (1927) , Berlinische Galerie (Foto: Berlinische Galerie)

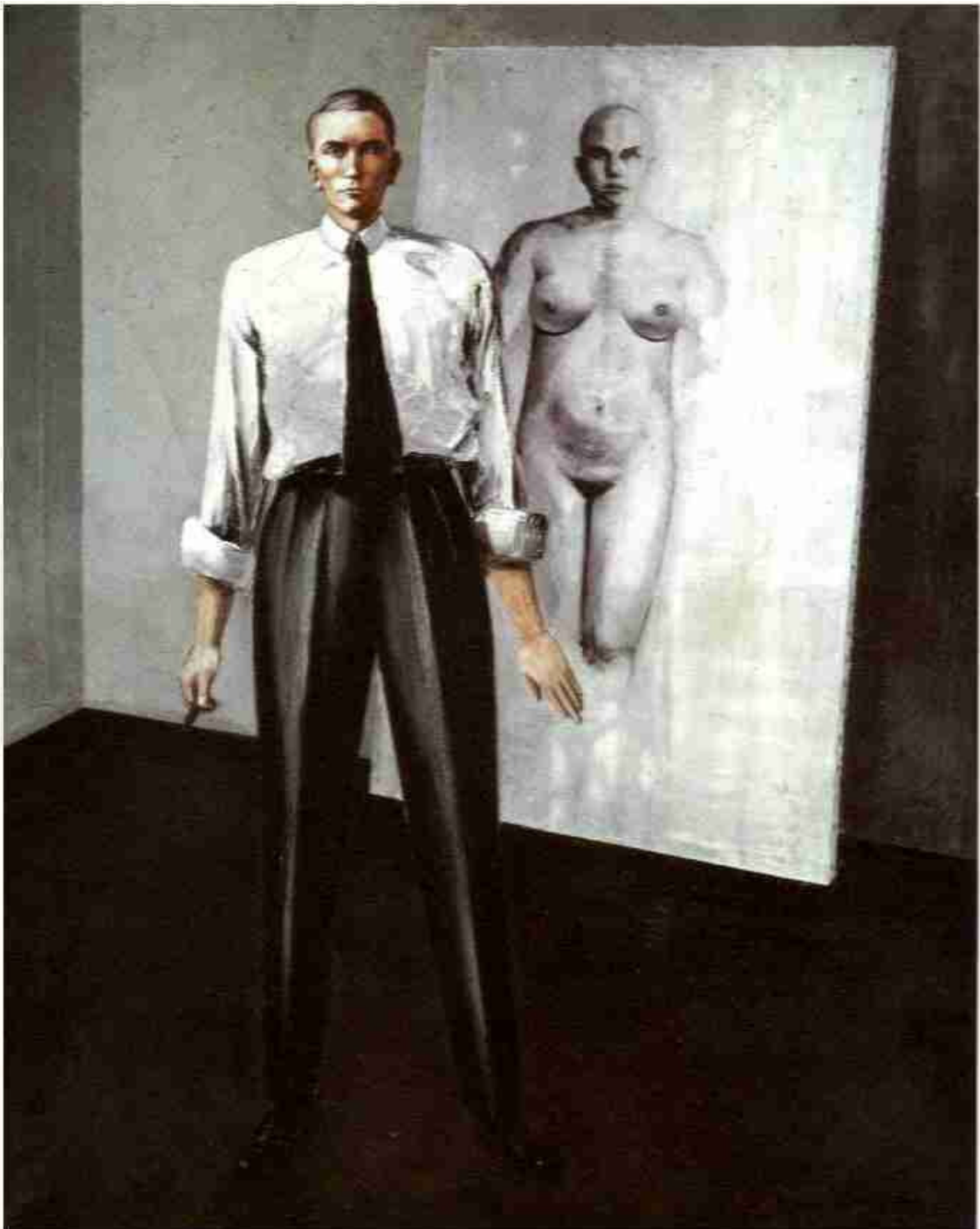


Abb. 69 Anton Räderscheidt: Selbstbildnis (1928), Privatbesitz (Abb. aus: Michalski: Neue Sachlichkeit, 1992, S. 121)

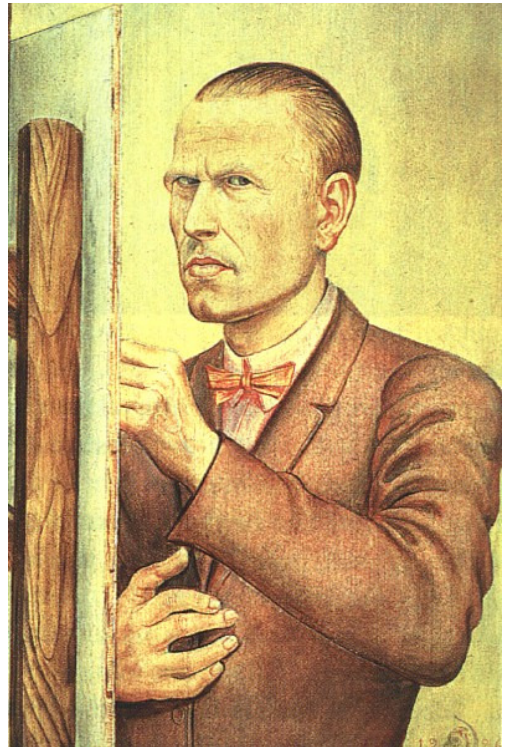


Abb. 70 Otto Dix: Selbstbildnis mit Staffelei (1926), Leopold-Hoesch-Museum, Düren (Foto: Leopold-Hoesch-Museum, Düren)

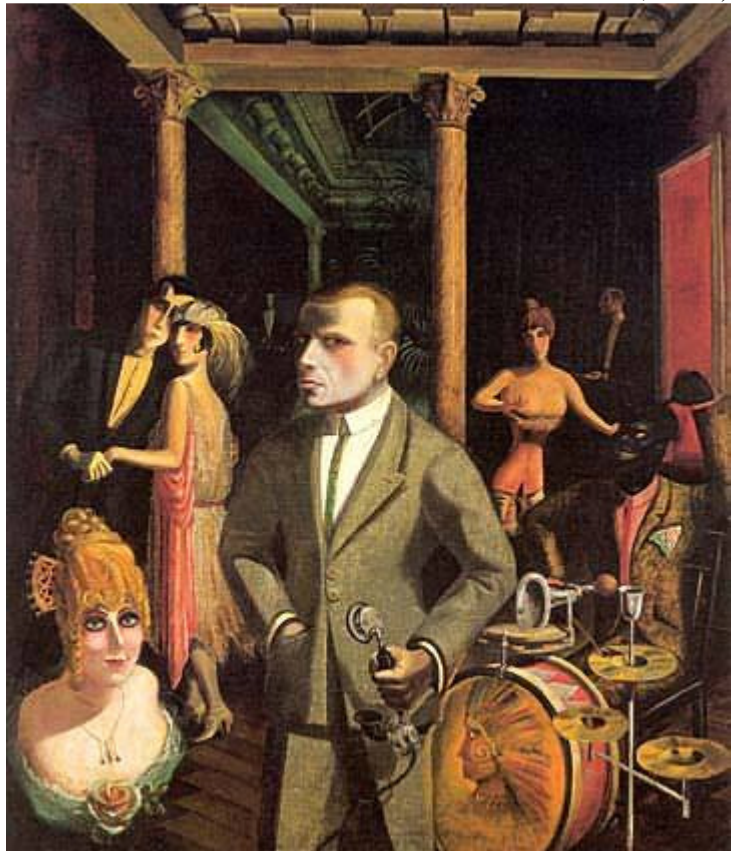


Abb. 71 Otto Dix: An die Schönheit (1922), Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Foto: Von der Heydt-Museum, Wuppertal)

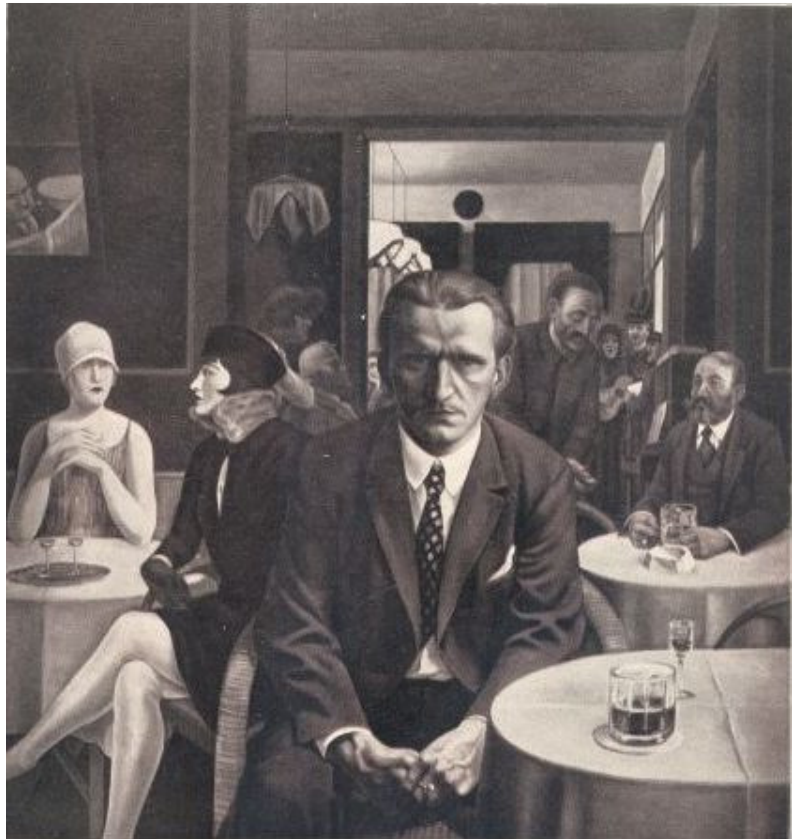


Abb. 72 Otto Griebel: Selbstbildnis in einer Kneipe (1926, verschollen) (Abb. aus: Bertoni: Neue Sachlichkeit, 1988, o.S.)



Abb. 73 Arthur Kaufmann: Die Zeitgenossen (1925), Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)



Abb. 74 Arthur Kaufmann: Die geistige Emigration (1939-1964), Kunstmuseum Mühlheim an der Ruhr
(Foto: Kunstmuseum Mühlheim an der Ruhr)



Abb. 75 Fotografie: Wollheim und Frau Ey (1921) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 211)

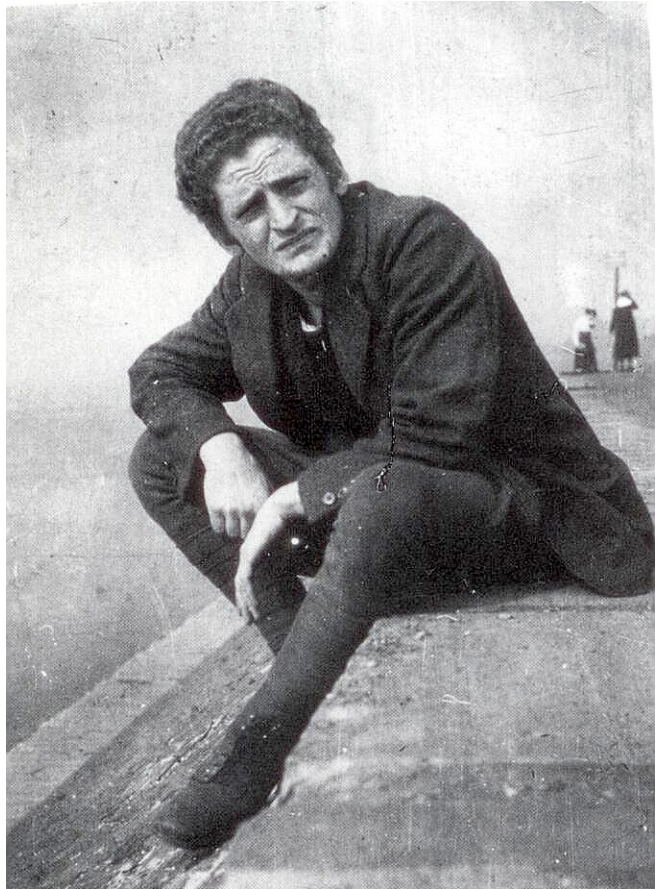


Abb. 76 Fotografie Gert Wollheim, um 1920, (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 8)

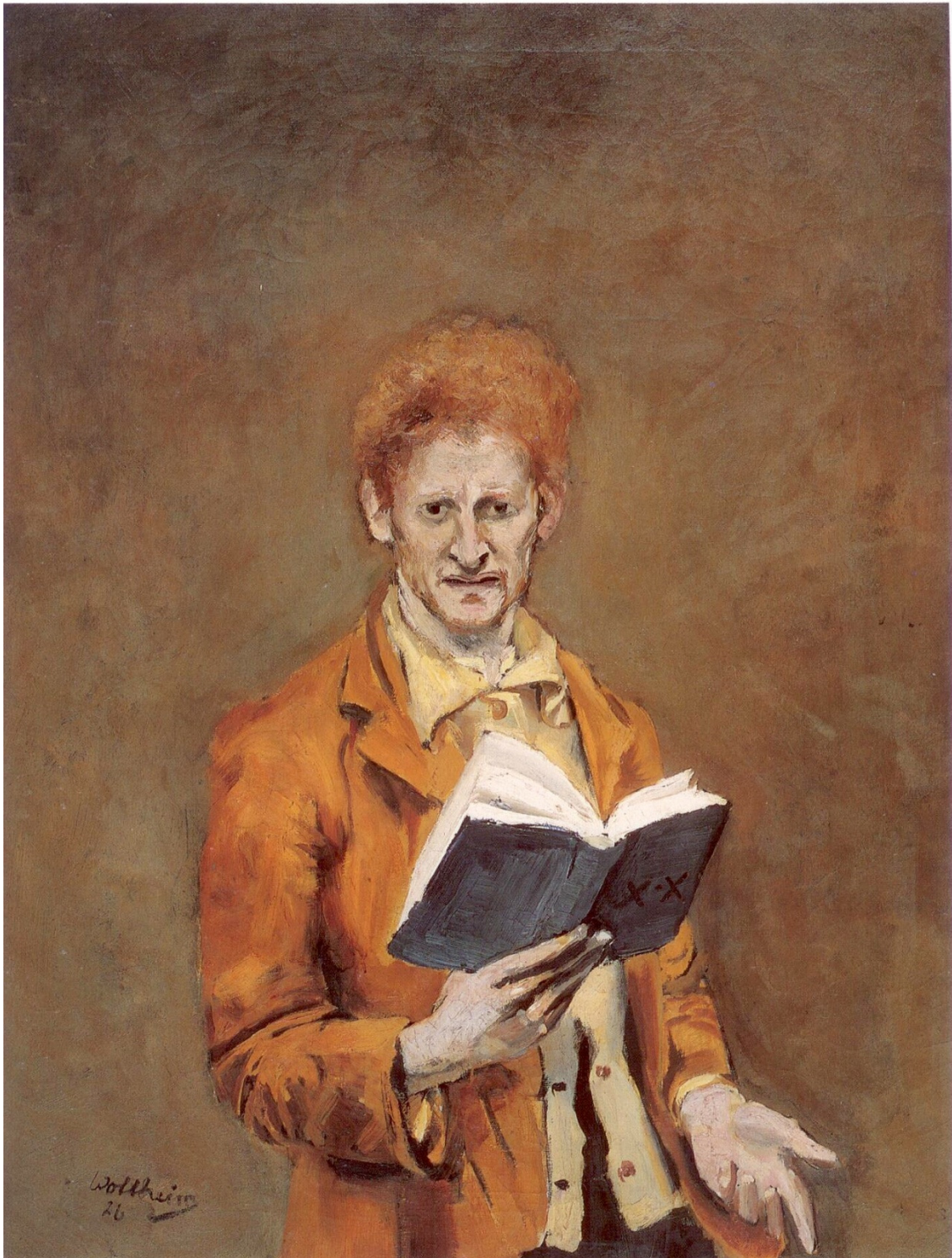


Abb. 77 Wollheim: Selbstbildnis deklamierend (1926), 145 x 120cm, Privatbesitz, (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 10)



Abb. 78 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)



Abb. 79 Wollheim: Selbstbildnis als Diogenes (1926), 57 x 33cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 76)



Abb. 80 Fotografie: Wollheim (2.v.l., um 1925) (Abb. aus: Krempel: Am Anfang, 1985, S. 12)



Abb. 81 Raffael: Schule von Athen (Detail) (1510/1511), Stanza della Segnatura, Vatikan



Abb. 82 Jean-Léon Gérôme: Diogenes in der Tonne (1860), Walters Art Museum, Baltimore (Foto: Walters Art Museum, Baltimore)



Abb. 83 John William Waterhouse: Diogenes (1882), Art Gallery of New South Wales, Sydney (Foto: Art Gallery of New South Wales, Sydney)



Abb. 84 Wollheim: Selbstbildnis, Fritz Stahl gewidmet (1928, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 8)



Abb. 85 Otto Dix: „Großstadt“-Mitteltafel (1928), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)



Abb. 86 Jan Steen: Selbstbildnis als Lautenspieler (1662-1665), Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid (Foto: Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid)



Abb. 87 Job Berckheyde: Selbstporträt (1675), Corridoio Vasariano, Venedig (Foto: Corridoio Vasariano, Venedig)



Abb. 88 Gerrit Bakhuizen: Selbstbildnis (1745), Rijksmuseum Amsterdam (Foto: Rijksmuseum Amsterdam)



Abb. 89 Wollheim: Selbstporträt mit Mantel und Schal (1930, verschollen)
(Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 50)



Abb. 90 Wollheim: Selbstporträt im Korbstuhl (1931, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 53)



Abb. 91 Anton Graff: Selbstbildnis mit 58 Jahren (1794/95), Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden)



Abb. 92 William Hogarth: Selbstporträt (1758), National Portrait Gallery, London
(Foto: National Portrait Gallery, London)



Abb. 93 William Hogarth: Distrest Poet (1736), Birmingham Museum (Foto: Birmingham Museum)



Abb. 94 William Turner: The Garreteer's Petition (1809), Tate Gallery, London (Foto: Tate Gallery, London)



Abb. 95 Carl Spitzweg: Der arme Poet (1839), Neue Pinakothek, München (Foto: Neue Pinakothek, München)



Abb. 96 Honoré Daumier: Der Dichter in der Mansarde (1842), Privatbesitz, (Foto: Privat)



Abb. 97 Tommaso Minardi: Selbstbildnis des Künstlers in seiner Dachkammer (1807), Uffizien, Florenz (Foto: Uffizien, Florenz)

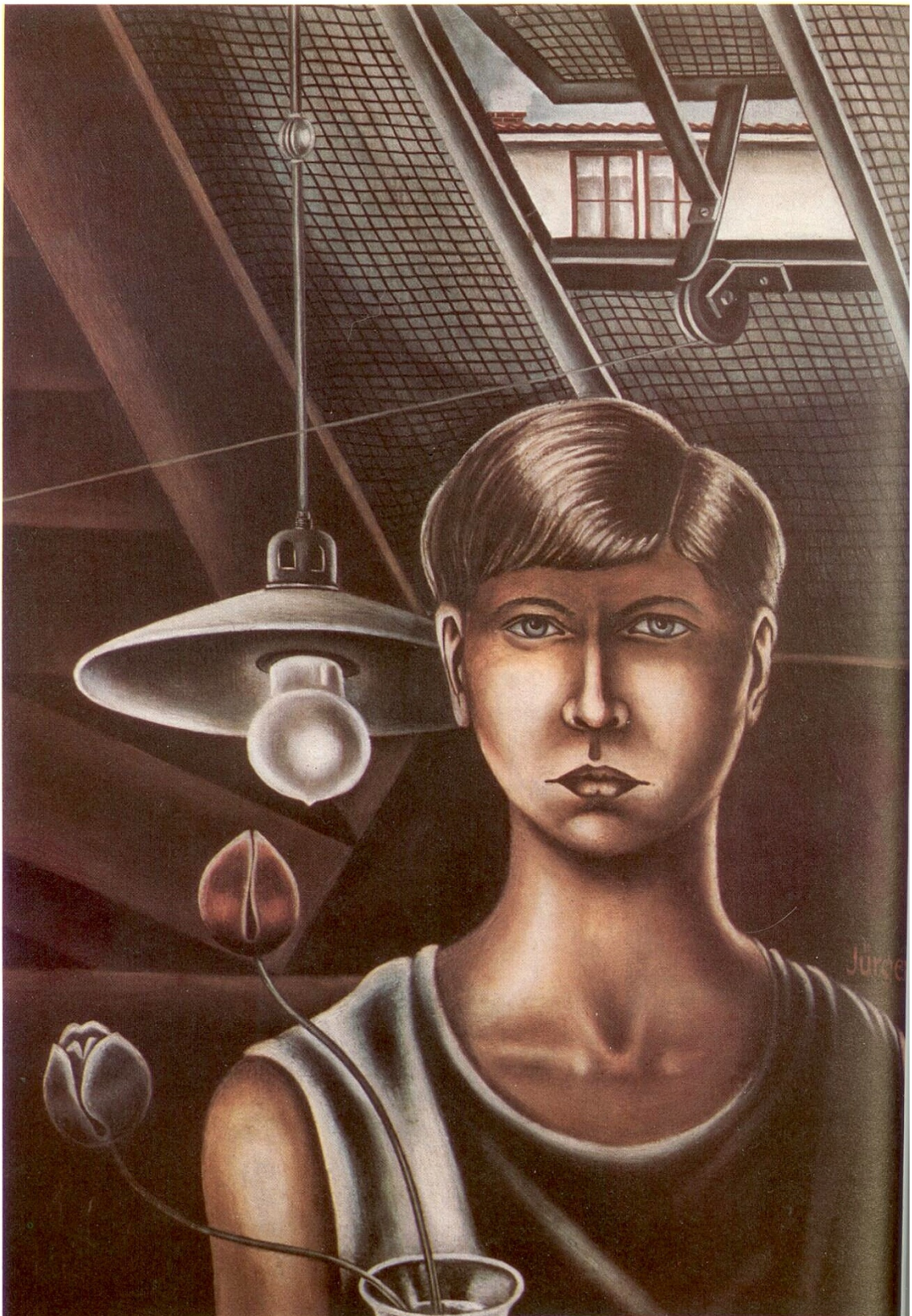


Abb. 98 Grethe Jürgens: Selbstbildnis (1928), Privatbesitz (Abb. aus: Scholz: Jürgens, 1999, S. 347)



Abb. 99 Josef Wedewer: Selbstbildnis in der Dachkammer (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Romain: Wedewer, 1997, o.S.)



Abb. 100 Fotografie: Josef Wedewer (undatiert), Privatbesitz (Abb. aus: Romain: Wedewer, 1997, o.S.)



Abb. 101 Gerta Overbeck: In der Dachkammer (1921), Privatbesitz (Abb. aus: Krempel: Neue Sachlichkeit, 2002, o.S.)



Abb. 102 Erich Wegner: Dachstubenmord (1920), Privatbesitz (Abb. aus: Krempel: Neue Sachlichkeit, 2002, o.S.)

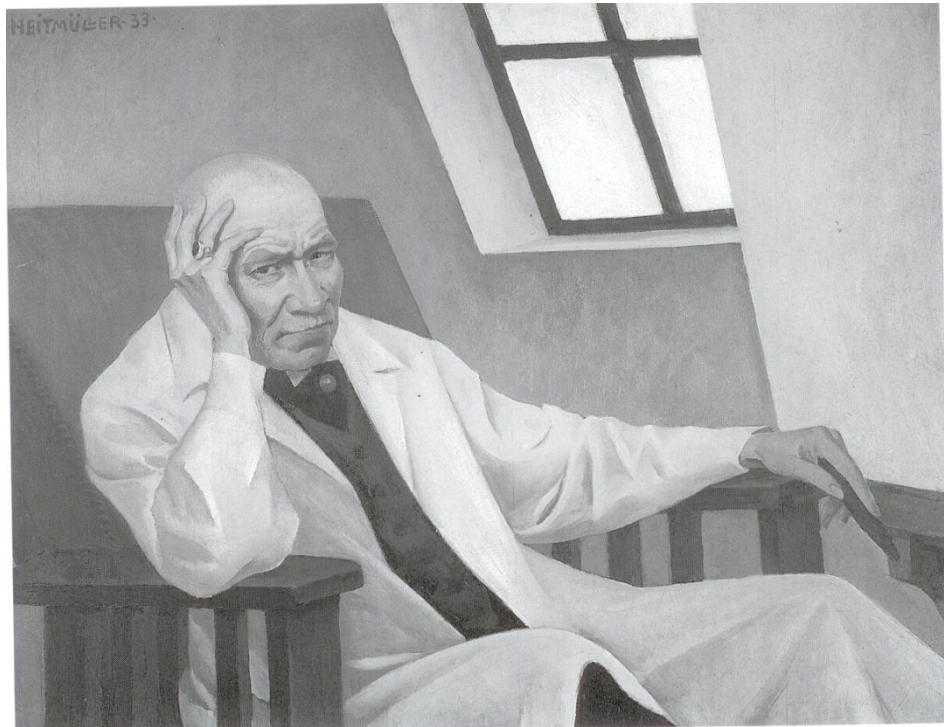


Abb. 103 August Heitmüller: Selbstbildnis im Atelier (1933) Privatbesitz (Abb. aus: Krepel: Neue Sachlichkeit, 2002, o.S.)



Abb. 104 Ernst Thoms: Dachboden (1926), Sprengel Museum, Hannover (Foto: Sprengel Museum, Hannover)

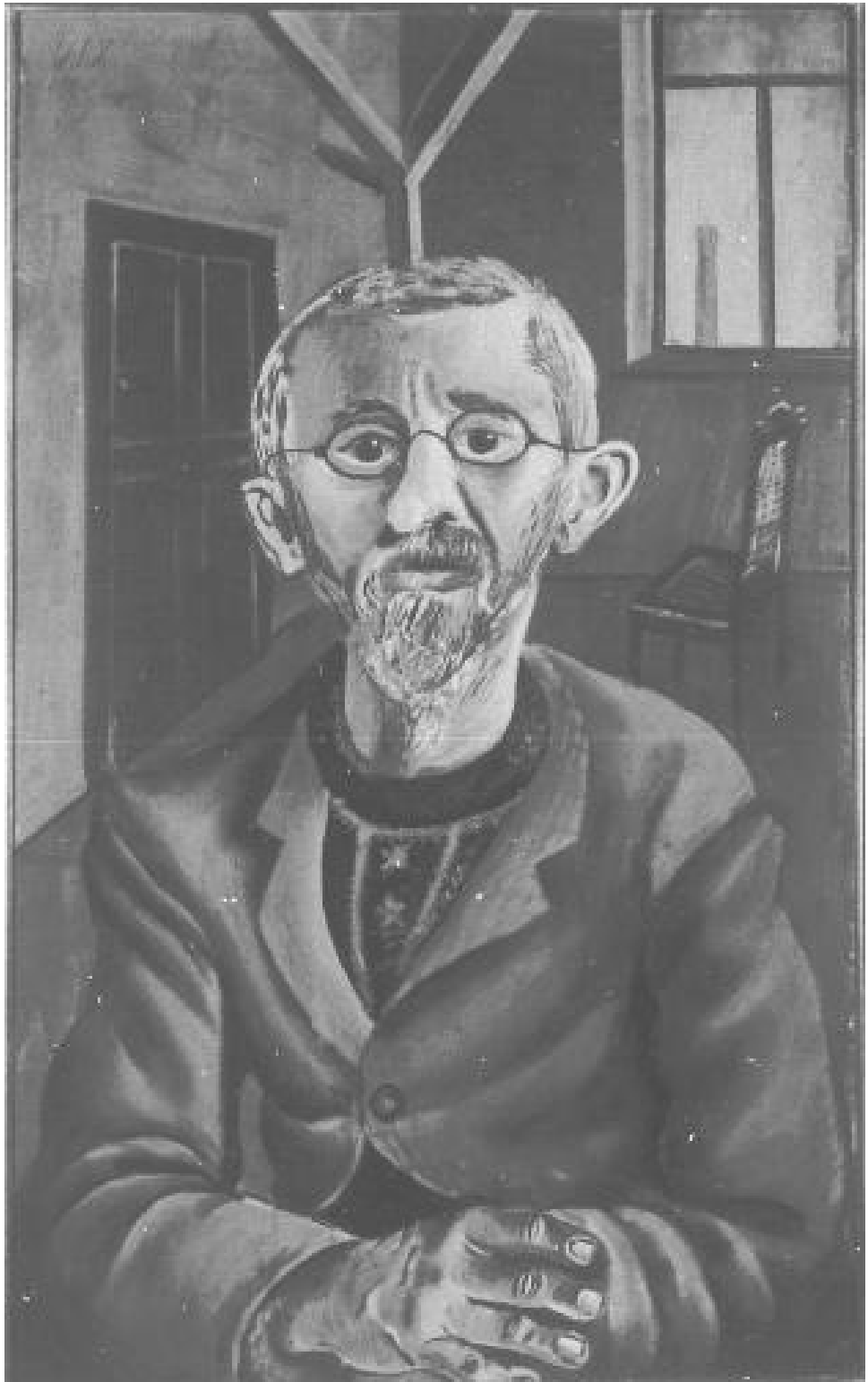


Abb. 105 Otto Dix: Alter Arbeiter in der Dachkammer (1920), Städtische Sammlungen Freital (Foto: Städtische Sammlungen Freital)



Abb. 106 Otto Dix: Bildnis des Dichters Ivar von Lücken (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 139)



Abb. 107 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)



Abb. 108 Edouard Manet: Der Tragöde (1865), National Gallery of Art , Washington (Foto: National Gallery of Art, Washington)



Abb. 109 Heinrich Maria Davringhausen: Der Irre (1922), LWL-Landesmuseum, Münster (Foto: LWL-Landesmuseum, Münster)

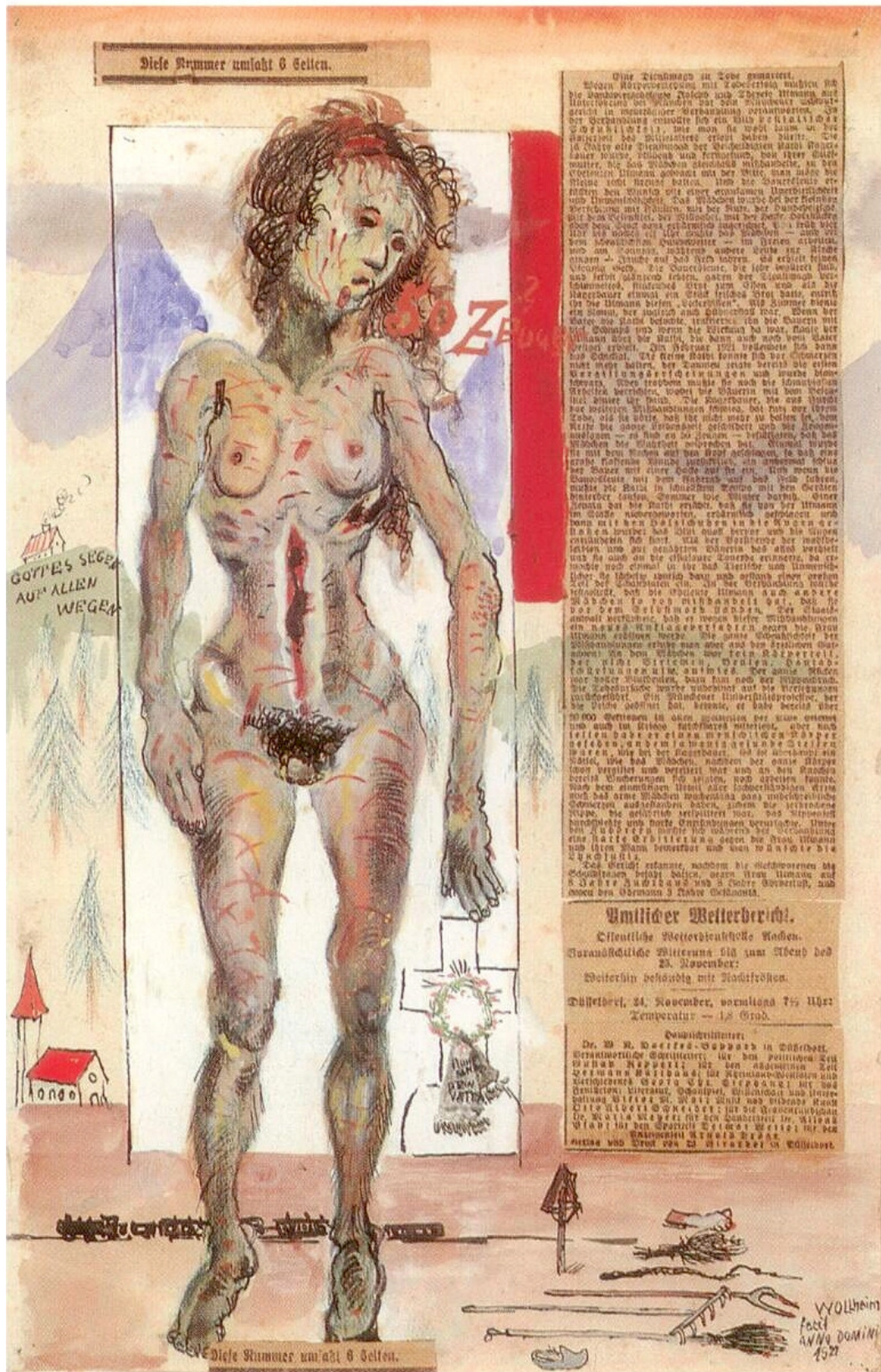


Abb.110 Wollheim: Eine Dienstmagd zu Tode gemartert (1921), Tuschzeichnung/ Collage, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese/Nutt: Wollheim, 2000, S. 99)

LAUREL AND STARK
KRIEGLICHE
DRISFLICHE

Die Peitsche

No. 1, Jahrgang 1

Preis 200 Milliarden

Ende März 1924

Demokratie



Mit Gottes Hilfe und der Sozialdemokratie Ruhe und Ordnung geschafft. — Jetzt kann die Bande wählen. — Prost Stinnes!

Abb.111 Wollheim: Zeichnung für „Die Peitsche“ (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 219)

Sanierung



Abb.112 Wollheim: Zeichnung für „Die Peitsche“ (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 218)



Abb.113 Wollheim: Zeichnung für „Die Peitsche“ (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 218)



Abb. 114 George Grosz: Stützen der Gesellschaft (1926), Nationalgalerie Berlin (Foto: Nationalgalerie Berlin)

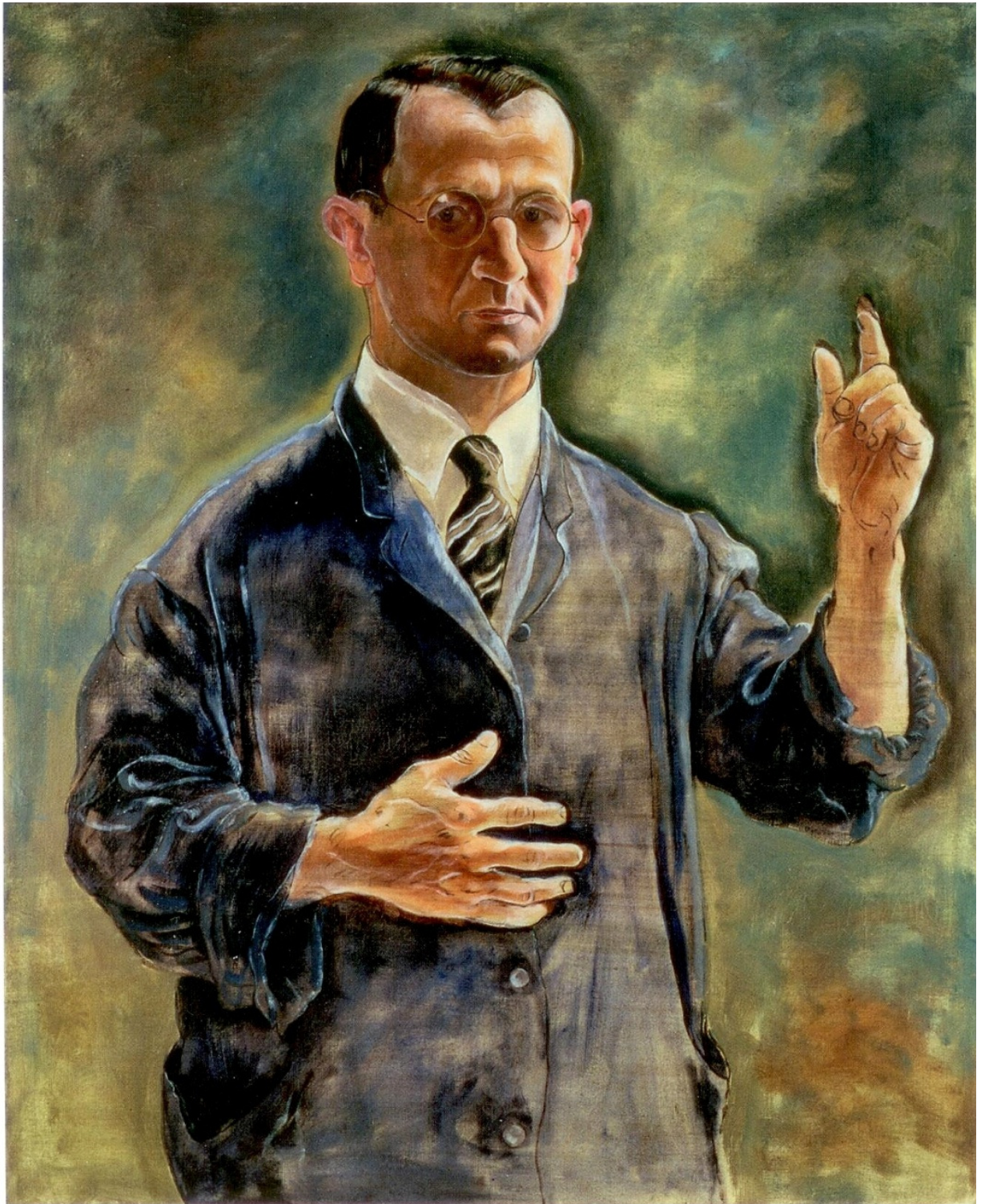


Abb. 115 George Grosz: Selbstbildnis als Warner (1927), Berlinische Galerie (Foto: Berlinische Galerie)



Abb.116 Ludwig Meidner: Selbstporträt als Prophet (1918), Privatsammlung (Foto: Privat)



Abb.117 Ludwig Meidner: Selbstbildnis (1919), Privatsammlung (Foto: Privat)



Abb.118 Ludwig Meidner: Aus der Rote Korach (1920), Privatsammlung (Abb. aus: Heckmann: Cassandra, 2008, S. 162)

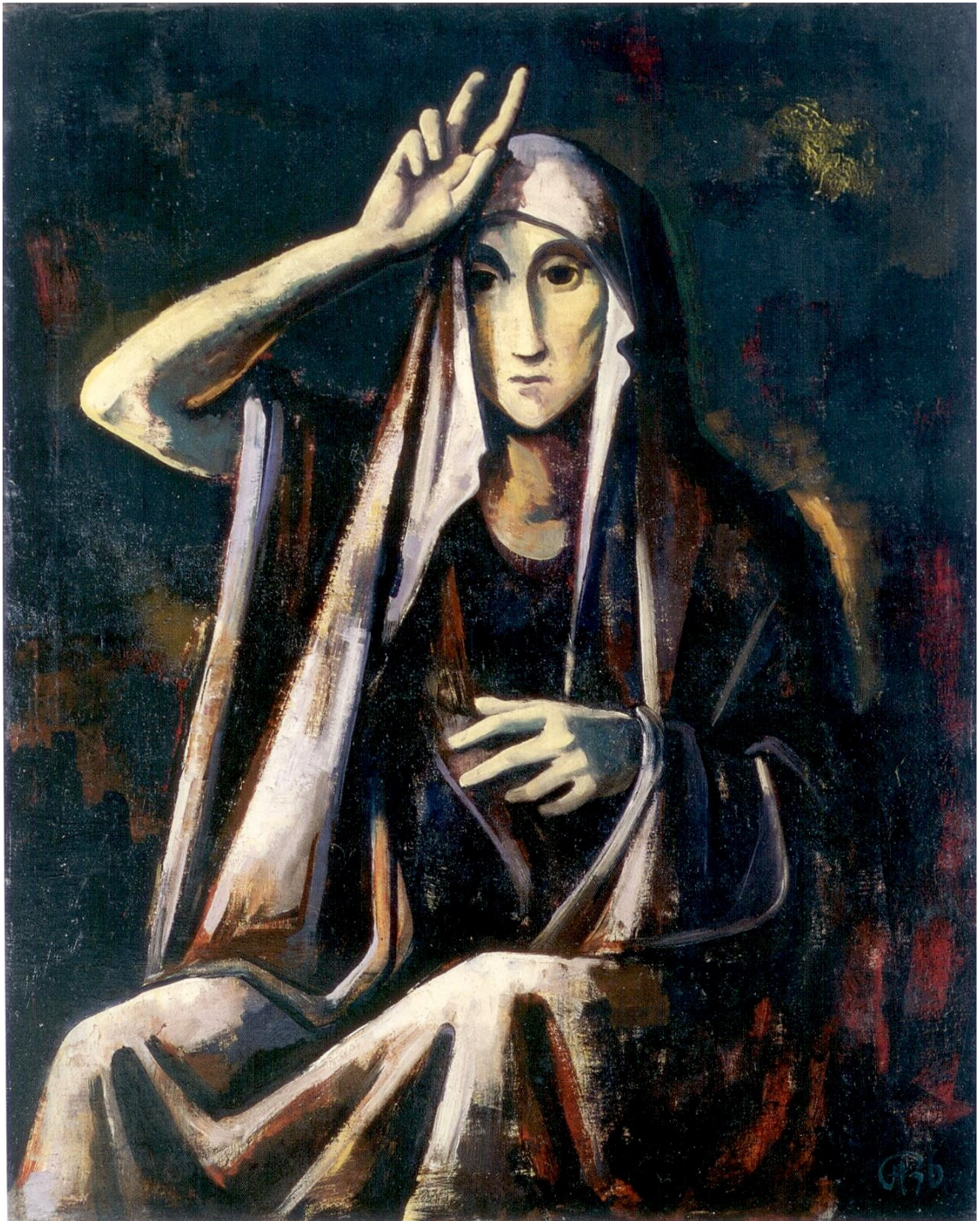


Abb.119 Karl Hofer: Kassandra (1936), Stiftung Moritzburg, Halle (Foto: Stiftung Moritzburg, Halle)



Abb. 120 Wollheim: Abschied von Düsseldorf (1924), 160 x 185cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 121: Wollheim: Vorzeichnung Stehende, Bleistiftzeichnung 25,4 x 20,3cm, Privatbesitz (Foto: Jutta Osterhof, Berlin)



Abb. 122: Vorzeichnung Tanzende, Bleistiftzeichnung 65,3 x 51cm, Privatbesitz (Foto: Jutta Osterhof, Berlin)



Abb. 123: Detail ,Abschied von Düsseldorf*: Rückenfigur (eigene Fotografie)



Abb. 124: Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Liegende greift sich in Haare (eigene Fotografie)



Abb. 125: Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: rechts liegender Fisch (eigene Fotografie)



Abb. 126: Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Schuh mit Zettel (eigene Fotografie)



Abb. 127: Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Pillendreher-Käfer (eigene Fotografie)



Abb. 128: Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Detail Mops (eigene Fotografie)

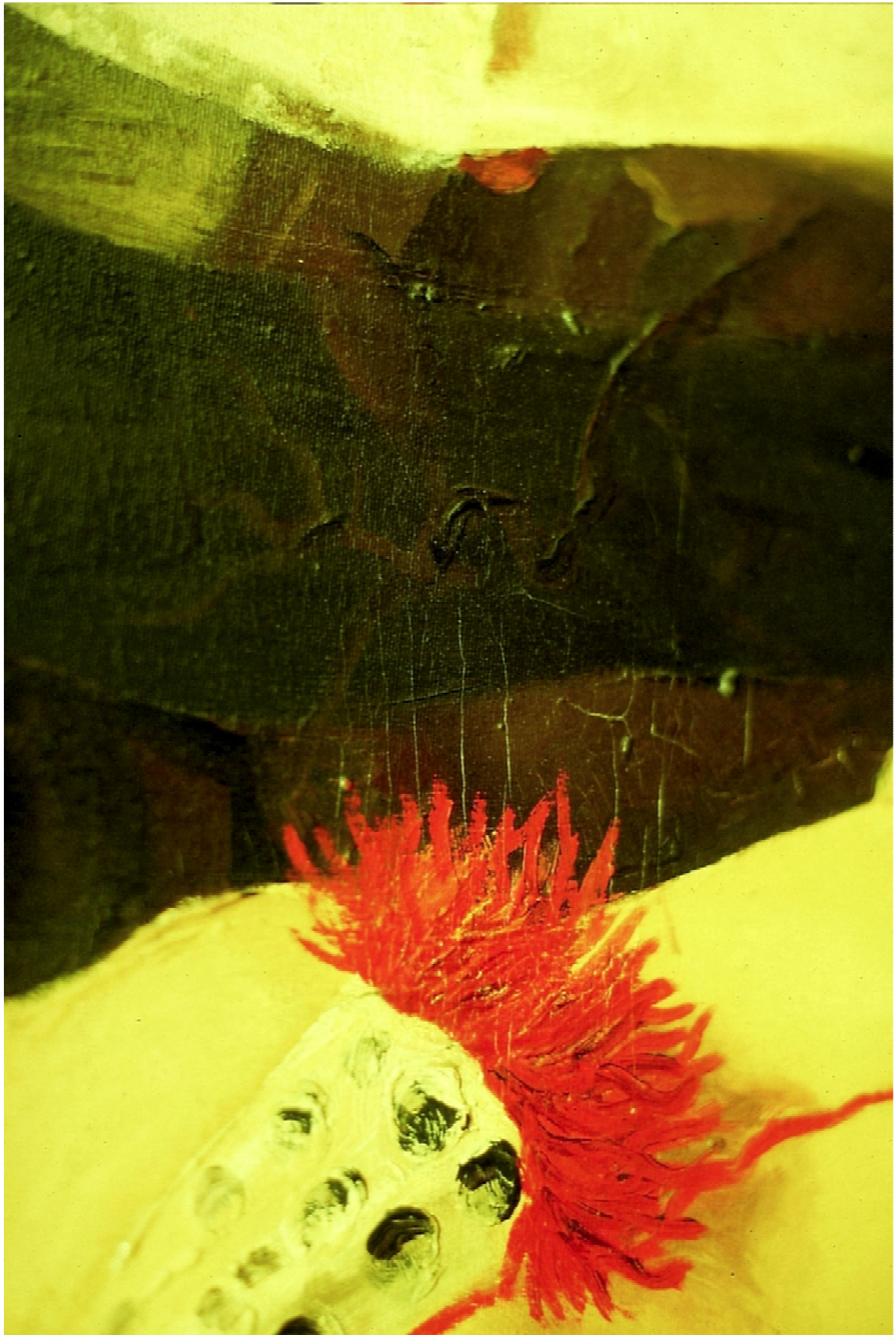


Abb. 129: Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Bildrisse (eigene Fotografie)

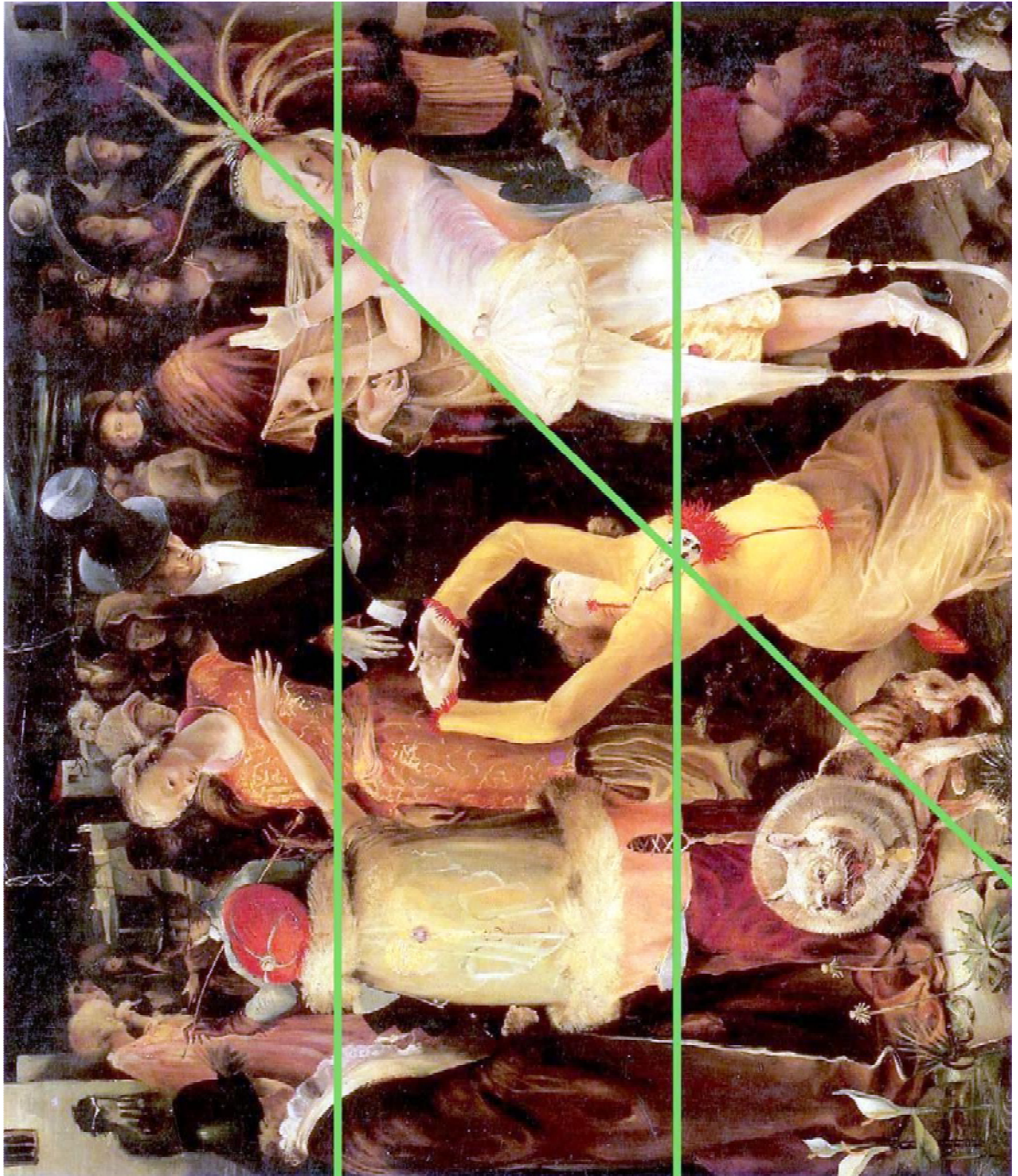


Abb. 130: Abschied von Düsseldorf - Komposition 1 (eigene Darstellung)

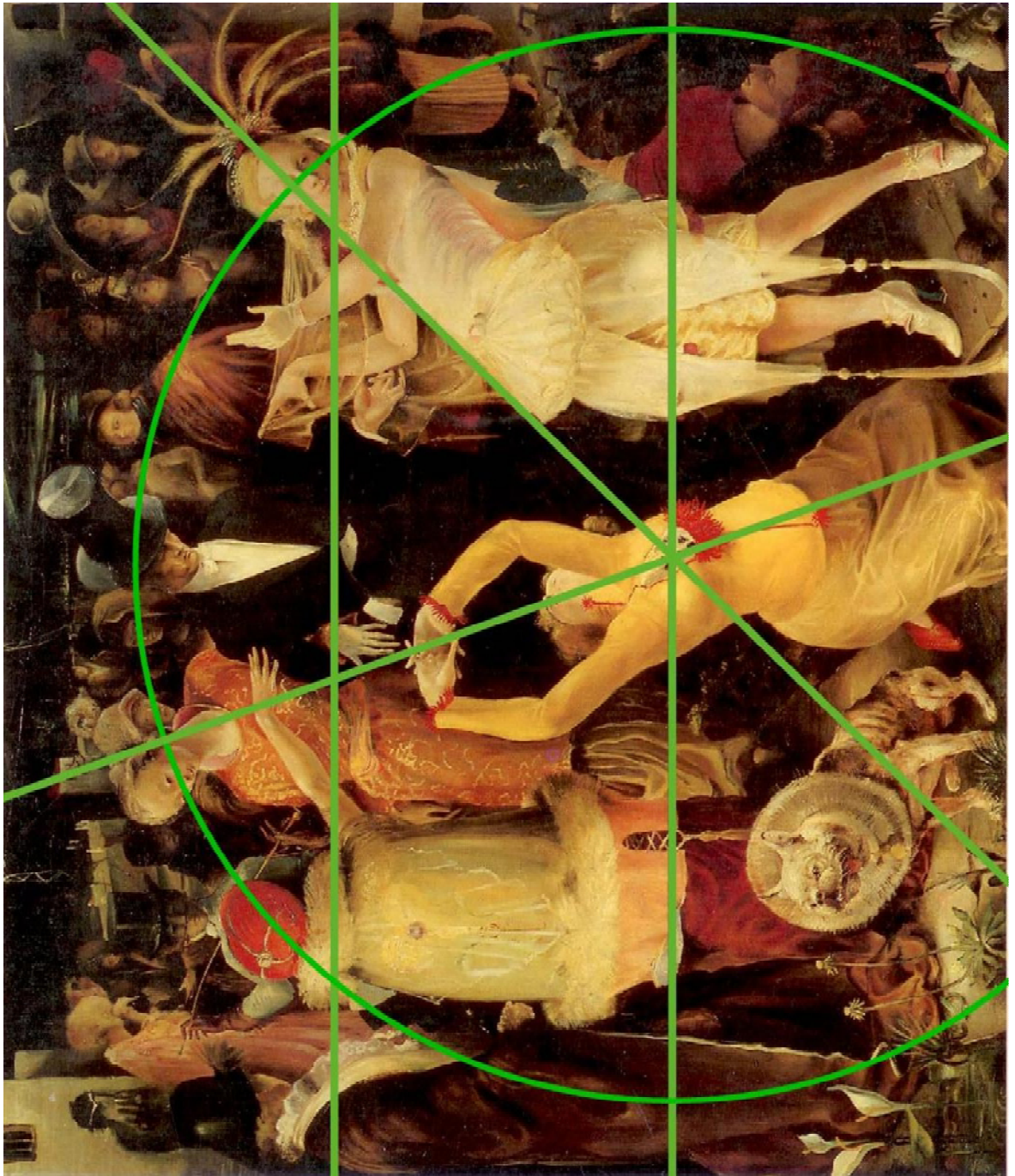


Abb. 131: Abschied von Düsseldorf - Komposition 2 (eigene Darstellung)



Abb. 132 Grünewald: Isenheimer Altar (1513-15), Musée d'Unterlinden, Colmar (Foto: Musée d'Unterlinden, Colmar)



Abb. 133 Lukas Cranach: Venus (1532), Städel Museum Frankfurt (Foto: Städel Museum Frankfurt)

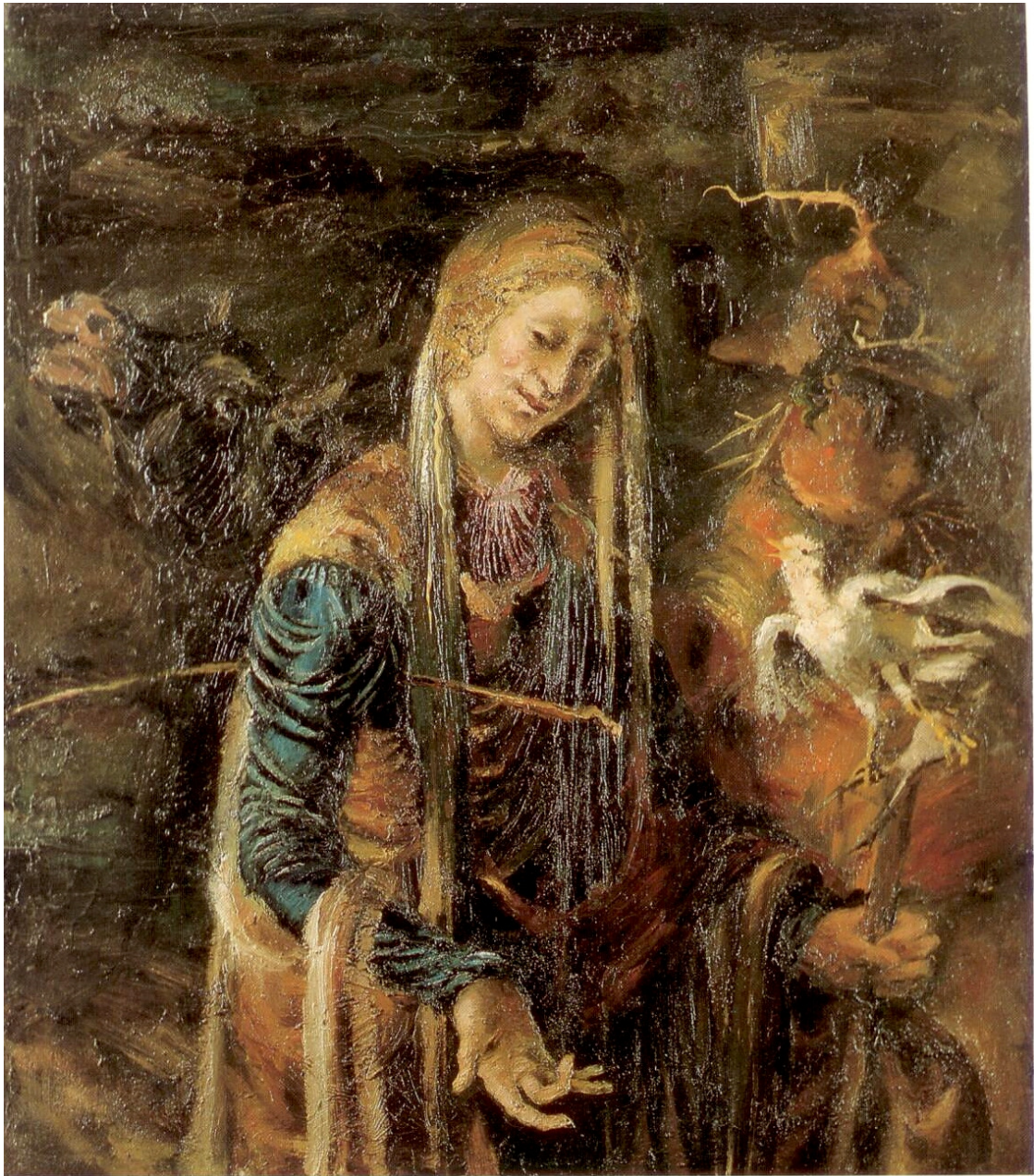


Abb. 134 Wollheim: Gartenstadtgöttin (1924), 130 x 113cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 128)



Abb. 135 Lehbruck: Geneigter Frauenkopf (1911), Lehbruck-Museum, Duisburg
(Foto: Lehbruck-Museum, Duisburg)



Abb.136 Lehbruck: Kopf eines Denkers (1917/18), Lehbruck-Museum, Duisburg
(Foto: Lehbruck-Museum, Duisburg)



Abb. 137 Wollheim: Mein Abschied von Düsseldorf, Souvenir de Dusseldorf, Farewell (1964), 60 x 74,5cm, Privatbesitz (Foto: Jutta Osterhof, Berlin)



Abb. 138 Düsseldorf Schlossplatz (Historische Postkarte)



Abb. 139 Düsseldorf: Abstieg zur Düssel (eigene Fotografie)

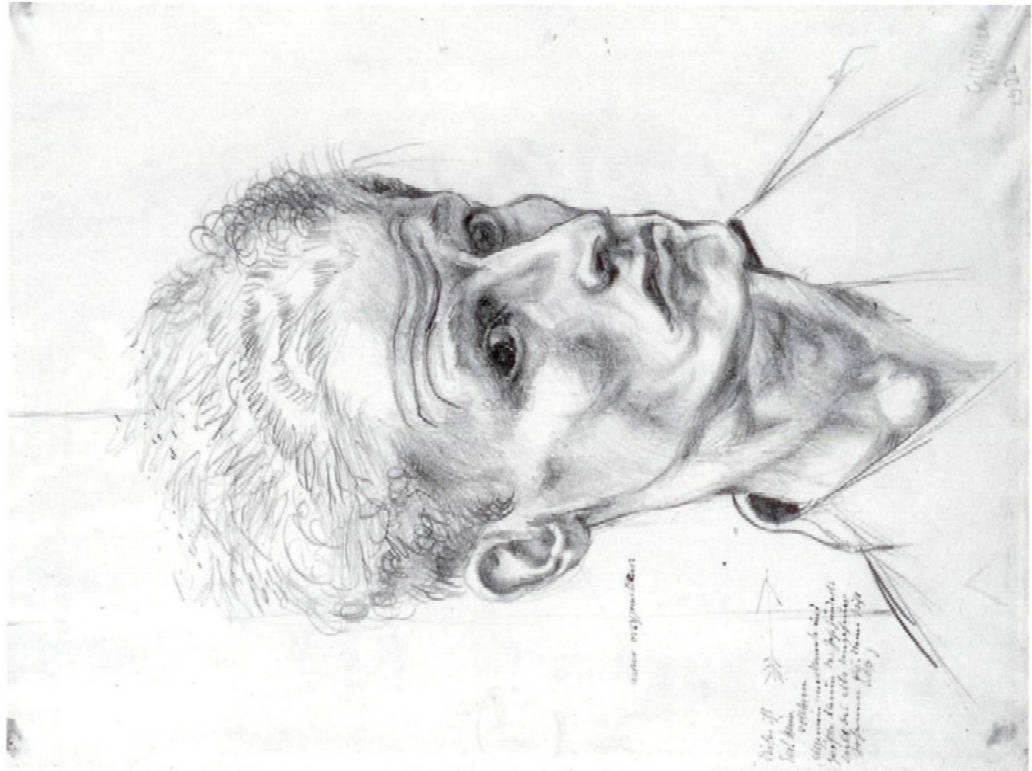


Abb. 140 Wollheim: Dieses ist Gert Heinr. Wollheim (1922), Bleistiftzeichnung 53 x 40,5cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 141 Fotografie Gert Wollheim, um 1920, (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 8)

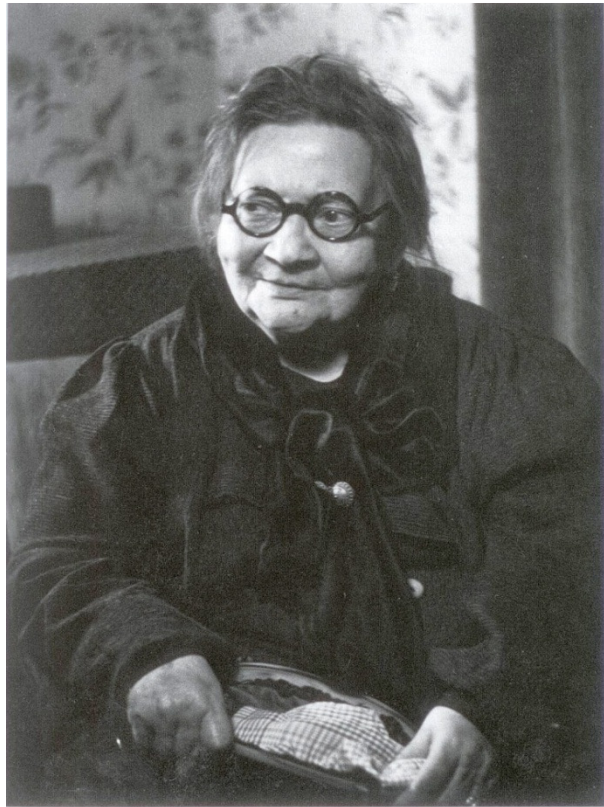


Abb. 142 Fotografie Johanna Ey, um 1947, (Abb. aus: Remmert/Barth: Großes Ey 2007, S. 13)

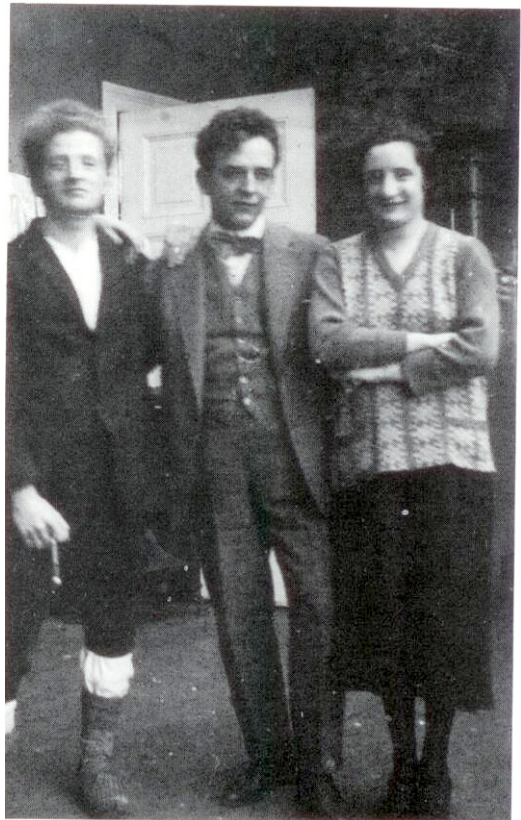
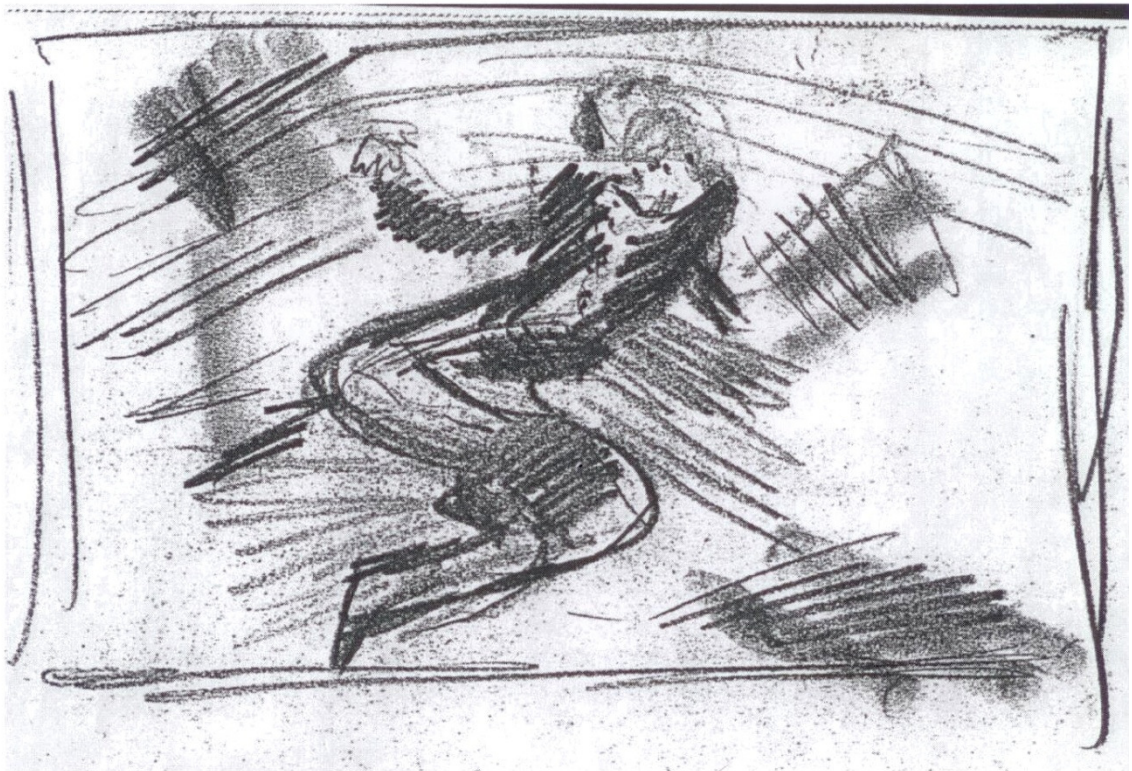


Abb. 143 Fotografie Leni Stein (mit Gert Wollheim und Josef Bell), um 1926, (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 9)



Abb. 144 Fotografie Tatjana Barbakoff (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 121)



Wollheim Tatjana Barbakoff

Mutter:

Gib dem Alter
nicht den Haß mit
zu mir kommen

Abb. 145 Wollheim: Skizze Tatjana Barbakoff (1924) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 126)



Abb. 146 Wollheim: Tatjana Barbakoff (1927, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 228)



Abb. 147 Heinrich Nauen: Gert Wollheim (1924), Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 148 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf
(Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 149 Otto Dix: Selbstbildnis mit nacktem Modell (1923), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 92)

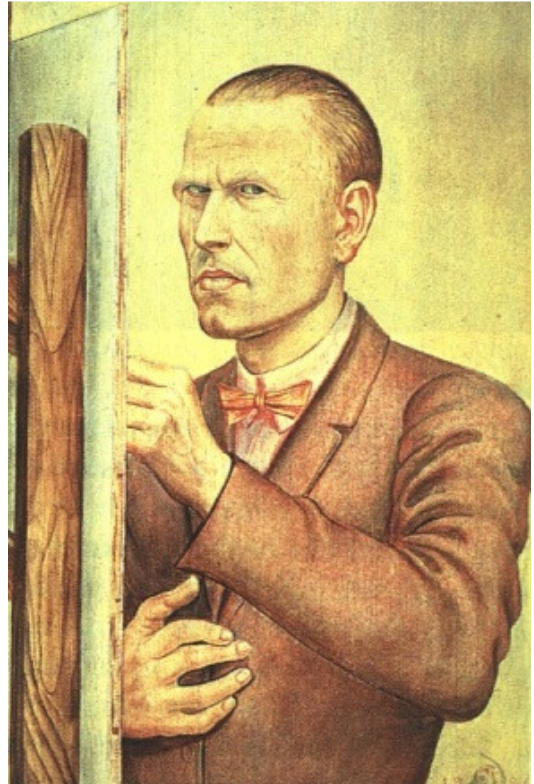


Abb. 150 Otto Dix: Selbstbildnis mit Staffelei (1926), Leopold-Hoesch-Museum, Düren (Foto: Leopold-Hoesch-Museum, Düren)



Abb. 151 Fotografie Otto Dix, um 1923, (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 212)



Abb. 152 Wollheim: Der Kellner (1928, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 226)



Abb. 153 Wollheim: Tischgesellschaft (1929, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 59)

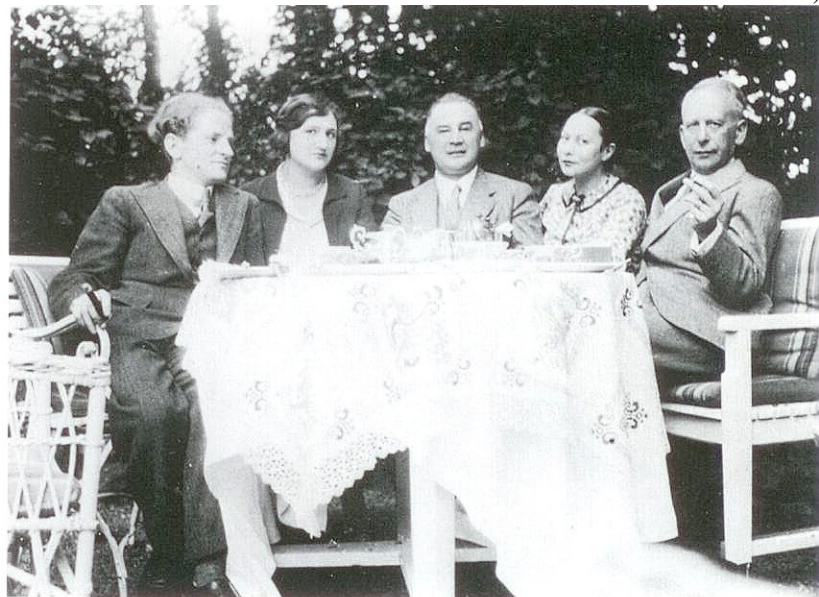


Abb. 154 Fotografie: Wollheim & Barbakoff (um 1930) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 226)



Abb. 155 Fotografie: Wollheim (links) & Barbakoff (2. von links) (1938) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 51)



Abb. 156 Lyonel Feininger: Melancholy (1911), Privatbesitz (Abb. aus: Hess: Feininger, 2002, o.S.)



Abb. 157 Lyonel Feininger: Zeitungsleser (1909), Privatbesitz (Abb. aus: Hess: Feininger, 2002, o.S.)



Abb. 158 Otto Stahl-Arpke: Das Cabinet des Dr. Caligari (1919), Privatbesitz (Foto: Privat)



Abb.159 Lehbruck: Kopf eines Denkers (1917/18), Lehbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehbruck-Museum, Duisburg)

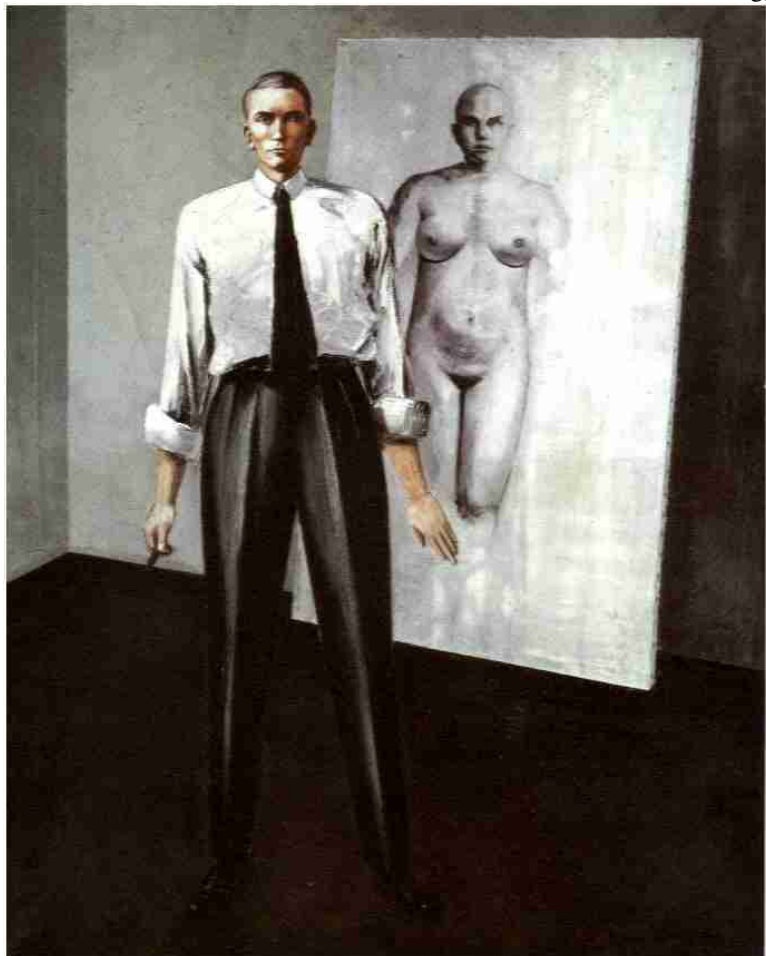


Abb. 160 Anton Räderscheidt: Selbstbildnis (1928), Privatbesitz (Abb. aus: Michalski: Neue Sachlichkeit, 1992, S. 121)



Abb. 161 Wollheim: Die Siegerin (1924), 84 x 64cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 47)



Abb. 162 Wollheim: Dame mit Liebhaber (1926), 38,8 x 30cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 133)



Abb. 163 Wollheim: Reiterin und Zirkusclown (1928, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 284)



Abb. 164 Wollheim: Reitdame und Clown (1928), 100 x 118cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 140)

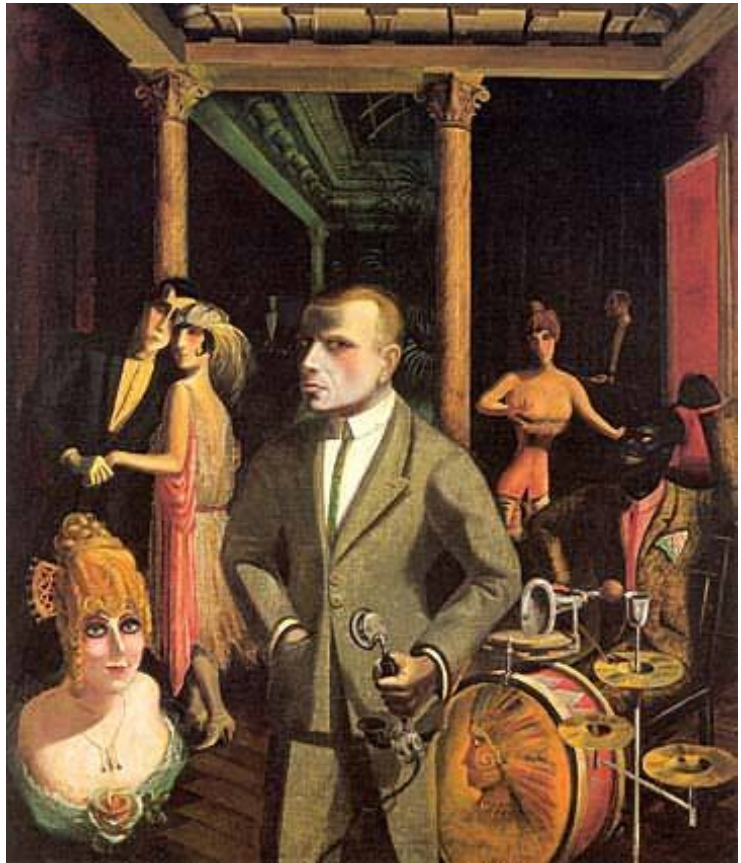


Abb. 165 Otto Dix: An die Schönheit (1922), Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Foto: Von der Heydt-Museum, Wuppertal)

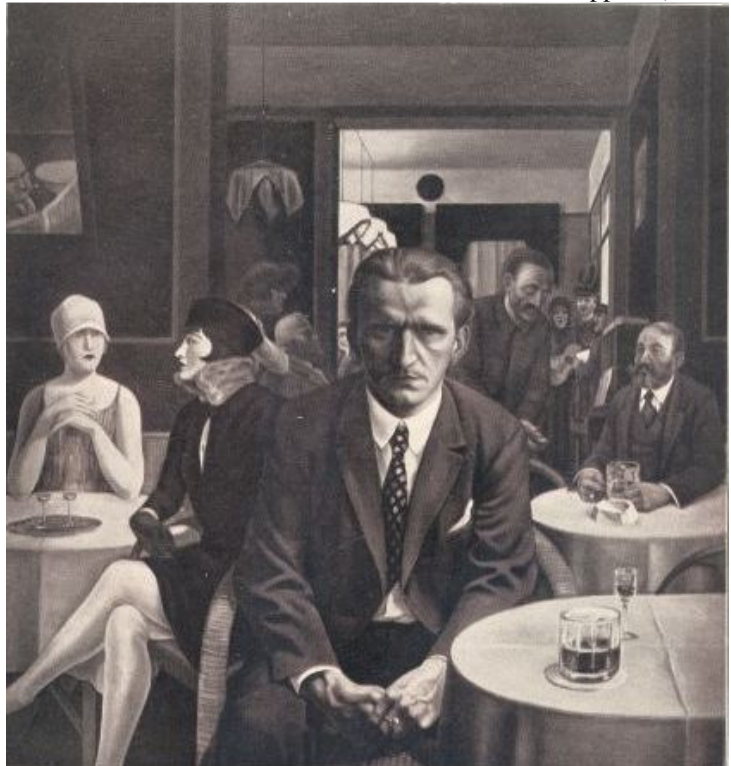


Abb. 166 Otto Griebel: Selbstbildnis in einer Kneipe (1926, verschollen) (Abb. aus: Bertonati: Neue Sachlichkeit, 1988, o.S.)

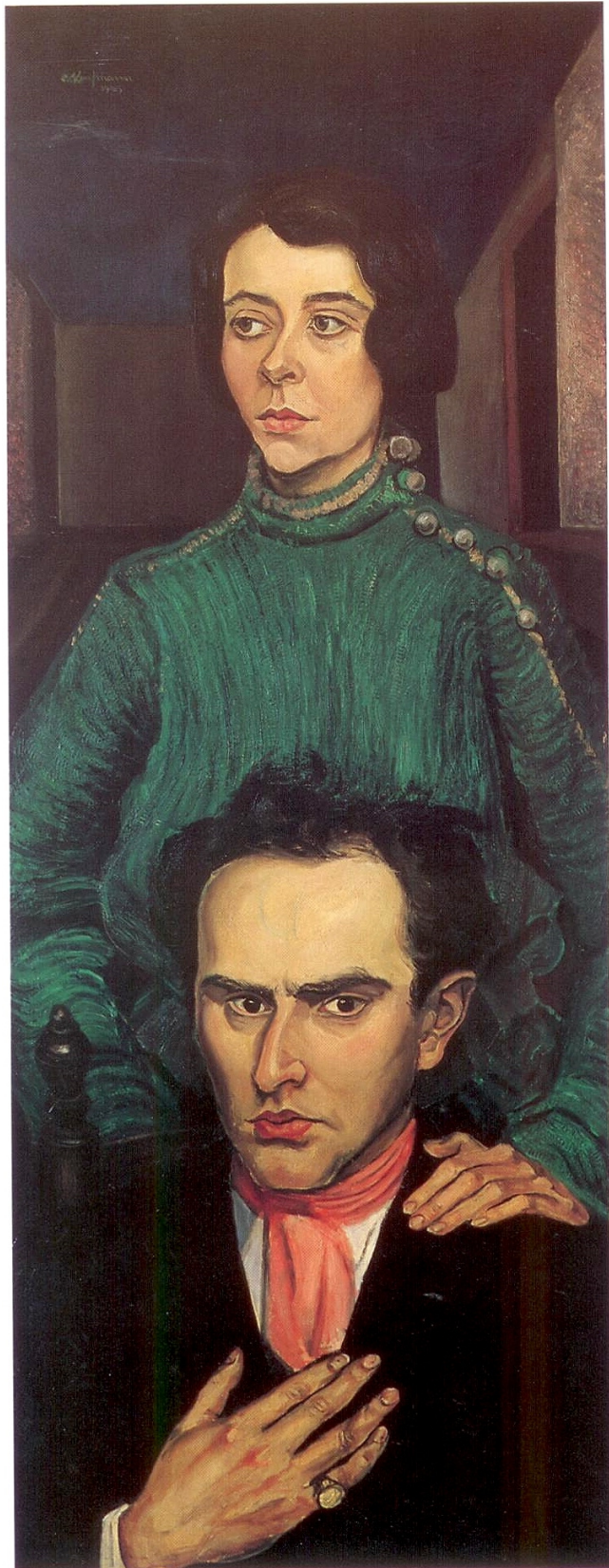


Abb. 167 Artur Kaufmann: Betty Kohlhaas und Jankel Adler (1923), Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)

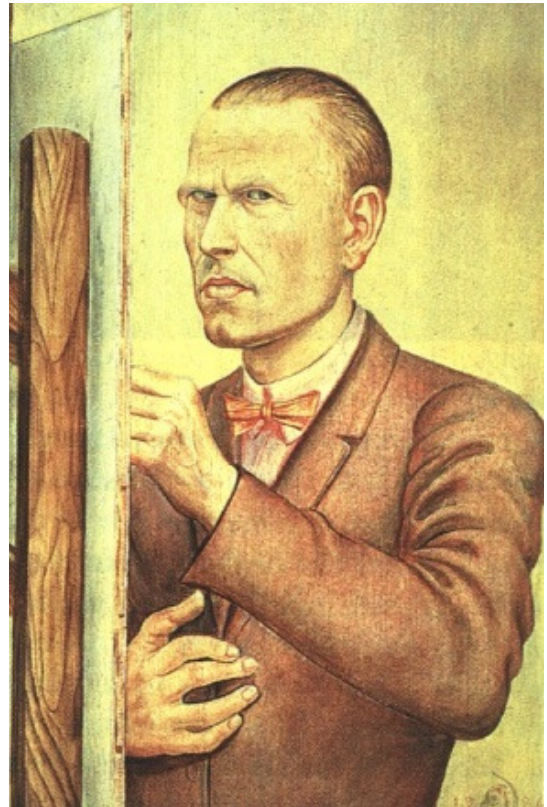


Abb. 168 Otto Dix: Selbstbildnis mit Staffelei (1926), Leopold-Hoesch-Museum, Düren (Foto: Leopold-Hoesch-Museum, Düren)



Abb. 169 Albrecht Dürer: Selbstporträt (1500), Alte Pinakothek, München (Foto: Alte Pinakothek, München)



Abb. 170 unbekannter Künstler: Das Schweiß Tuch der Johanna (1923), Privatbesitz (Foto: Remmert und Barth, Düsseldorf)



Abb. 171 Fotografie: Wollheim & Schwesig (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 217)



Abb. 172 Fotografie: „Barrikadenkampf auf dem Düsseldorfer Ey-Wall“ (1919) (Abb. aus: Das Stachelschwein 1925, I, S. 31)



Abb. 173 Fotografie: Wollheim (um 1926) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 62)



Abb. 174 Ernst Ludwig Kirchner: Totentanz der Mary Wigman (1926), Privatbesitz (Foto: Galerie Henze & Ketterer, Riehen)



Abb. 175 Fotografie: Mary Wigman (1914) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)

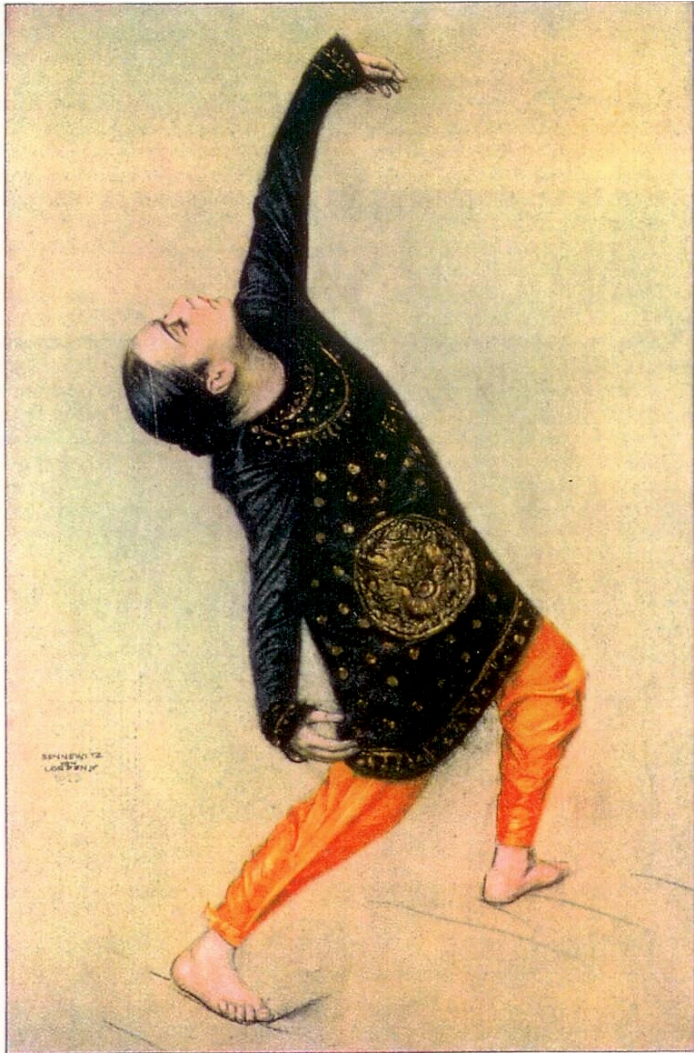


Abb. 176 Karl Bennewitz von Loefen d.J.: Tatjana Barbakoff (1927) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 72)



Abb. 177 Fotografie: Mary Wigman Tanzgruppe (undatiert) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)



Abb. 178 Fotografie: Mary Wigman (1923) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)



Abb. 179 Fotografie: Rudolf von Laban Tanzgruppe (undatiert) (Abb. aus: Hedwig / Stöckemann: Ausdruckstanz, 1992, o.S.)



Abb. 180 Fotografie: Mary Wigman (1926) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)



Abb. 181 Fotografie: Mary Wigman (1926) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)



Abb. 182 Fotografie: Tatjana Barbakoff (1934) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 51)



Abb. 183 Fotografie: Lisa Duncan (undatiert) (Abb. aus: Hedwig / Stöckemann: Ausdruckstanz, 1992, o.S.)



Abb. 184 Leonardo da Vinci: Johannes der Täufer (1513-1516), Louvre, Paris (Foto: Louvre, Paris)



Abb. 185 Fotografie: Dore Hoyer (1935) (Abb. aus: Hedwig / Stöckemann: Ausdruckstanz, 1992, o.S.)

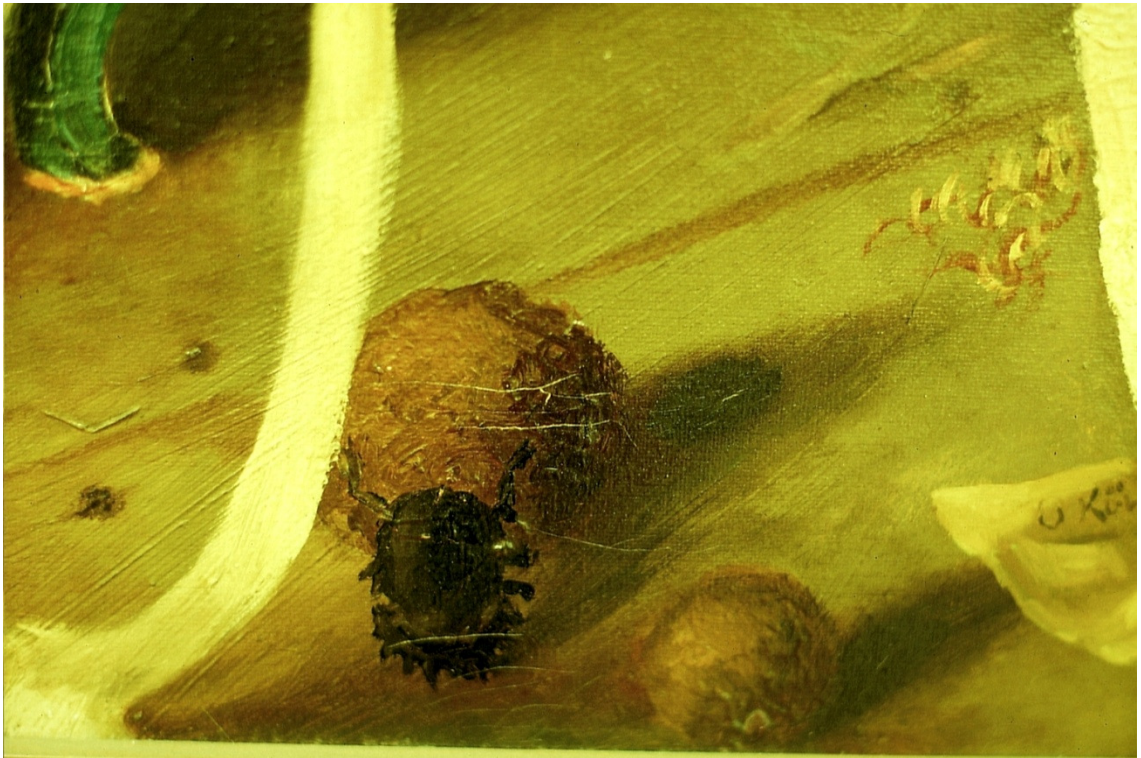


Abb. 186 Detail , Abschied von Düsseldorf': Pillendreher-Käfer (eigene Fotografie)



Abb. 187 Albin Egger-Lienz: Die Namenlosen (1914), Heeresgeschichtliches Museum, Wien (Foto: Heeresgeschichtliches Museum, Wien)

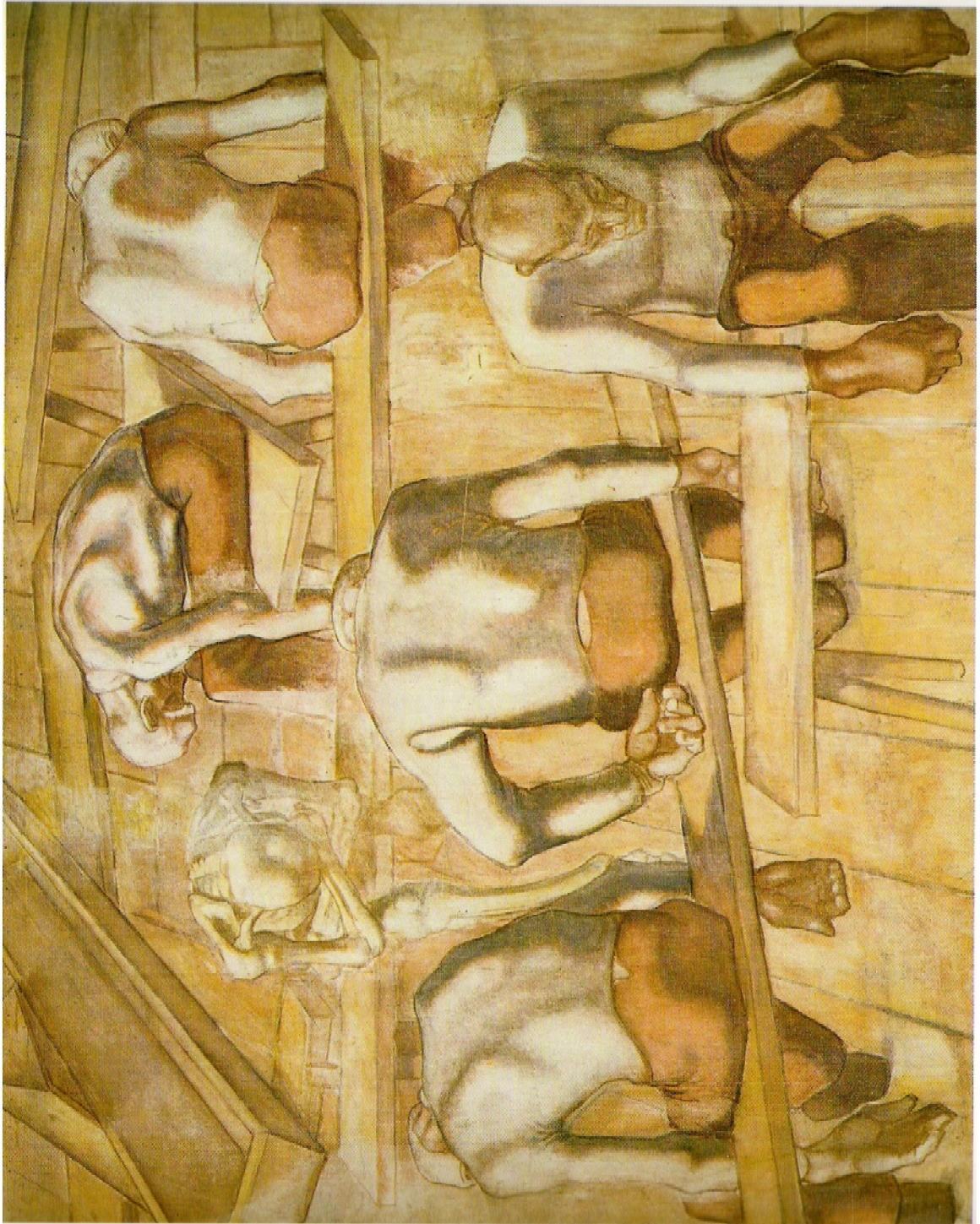


Abb. 188 Albin Egger-Lienz: Die Alten (1914), Schloss Bruck, Lienz (Foto: Schloss Bruck, Lienz)



Abb. 189 Wollheim: Im Schützengraben (1918) , 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)

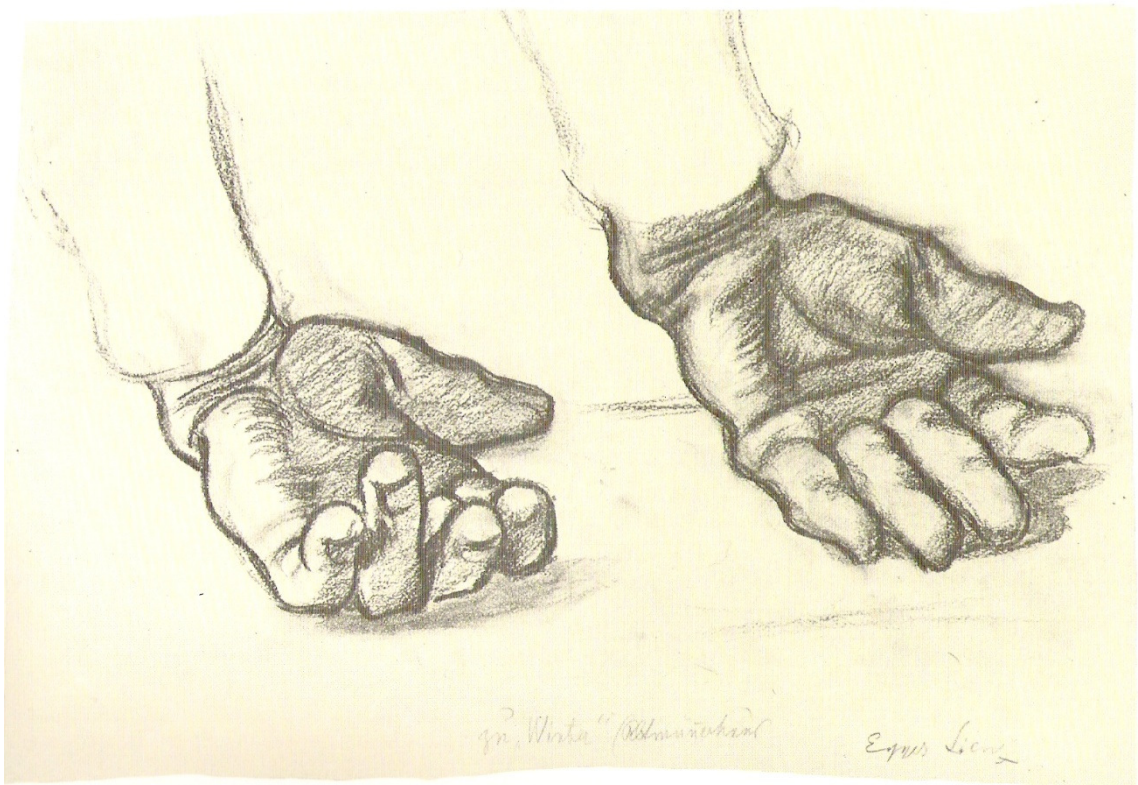


Abb. 190 Albin Egger-Lienz: Zwei mit Handrücken aufgelegte Hände (1914), Privatbesitz (Abb. aus: Kirschl: Egger-Lienz, 1996, o.S.)



Abb. 191 Albin Egger-Lienz: Erde (1912), Privatbesitz (Abb. aus: Kirschl: Egger-Lienz, 1996, o.S.)



Abb. 192 Wollheim: Rekonstruktionszeichn. Seitenflügel Triptychon (1970) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 54)

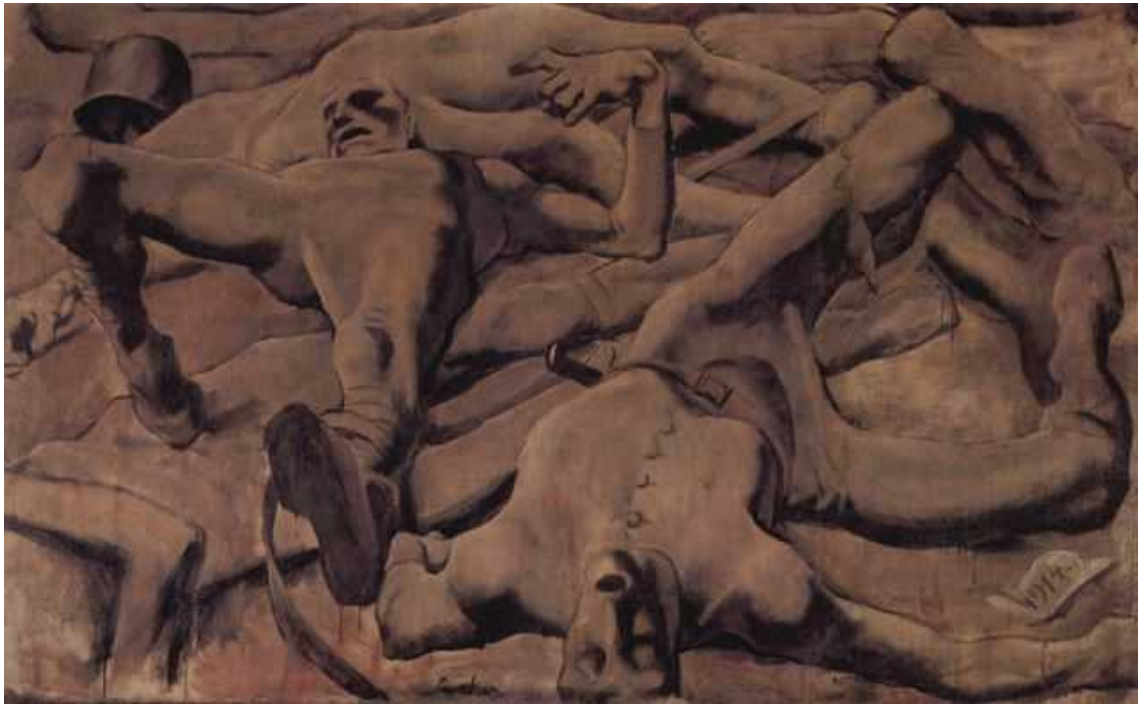


Abb. 193 Albin Egger-Lienz: Finale (1918), Sammlung Leopold, Wien (Foto: Sammlung Leopold, Wien)



Abb. 194 Albin Egger-Lienz: Toter Franzose (1894), Sammlung Spielmann, Innsbruck (Foto: Sammlung Spielmann, Innsbruck)



Abb. 195 Fritz Mackensen: Trauernde Familie (1896), Große Kunstschau Worpswede (Abb. aus: Hamm/Küster: Mackensen, 1990, o.S.)



Abb. 196 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf
(Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)



Abb. 197 Otto Dix: Bildnis des Dichters Ivar von Lücken (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 139)



Abb. 198 Fotografie: Wollheims Bild in Johanna Eys Geschäft (nach 1924) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 58)



Abb. 199 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)



Abb. 200 Lucas Cranach: Herzog Heinrich der Fromme (1514), Staatliche Kunstsammlungen Dresden
(Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

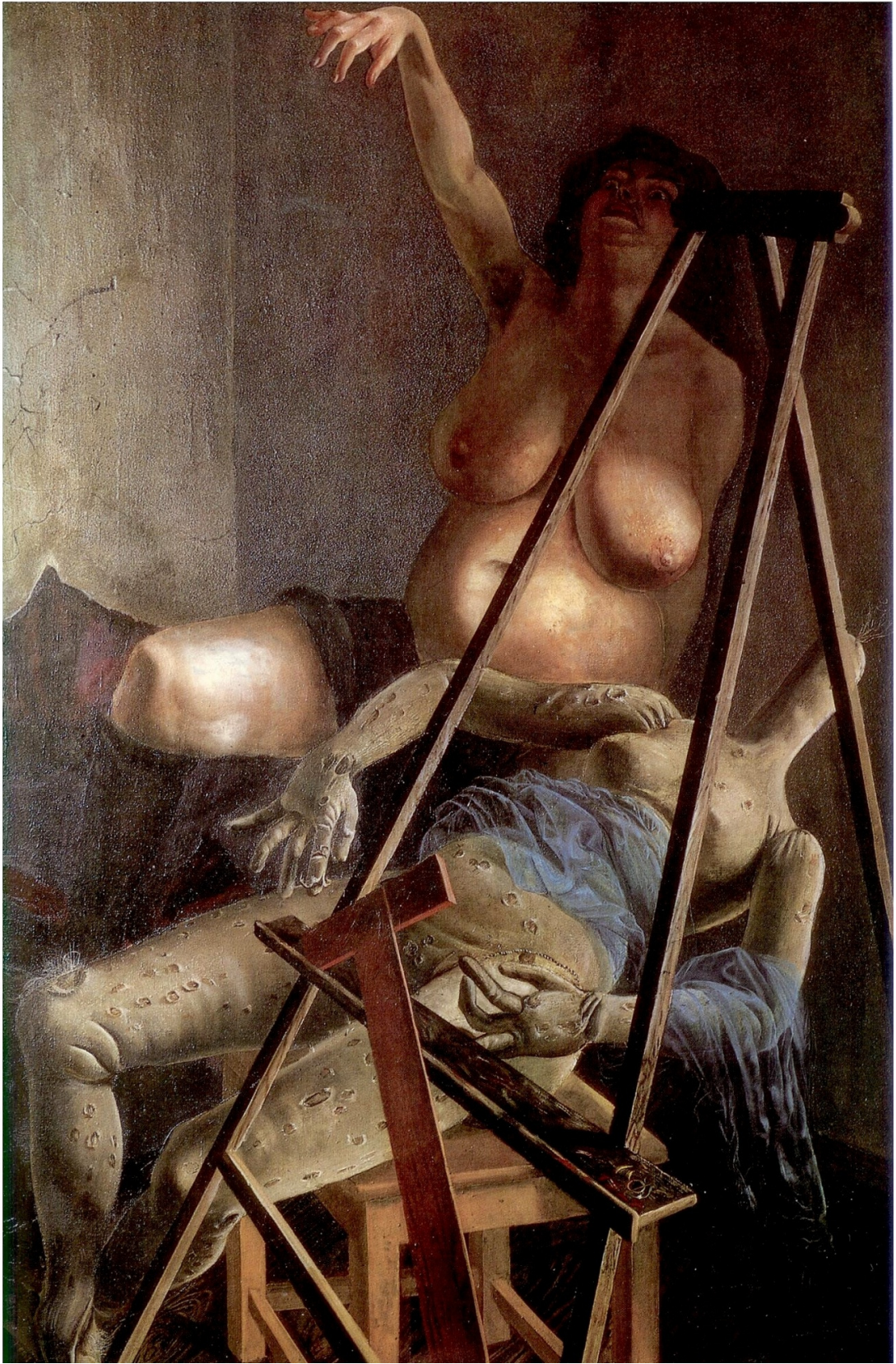


Abb. 201 Otto Dix: Stilleben im Atelier (1924), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)



Abb. 202 Wollheim: Südliche Landschaft mit durch die Luft springendem Pferd, schwangerer Frau, Ratte und Schwan (1922), Mischtechnik 54 x 42cm, Museum Ludwig, Köln (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 105)



Abb. 203 Otto Dix: Drei Weiber (1926), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)



Abb.204 Otto Dix: Großstadt (Triptychon) (1927/28), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)



Abb. 205 Hans Pleydenwurff: Auferstehung Christi (Hofer Altar) (1465), Alte Pinakothek, München
(Foto: Alte Pinakothek, München)



Abb. 206 Fotografie: Jazzmusiker (Abb. aus: Wolbert: That's Jazz, 1990, S. 136)

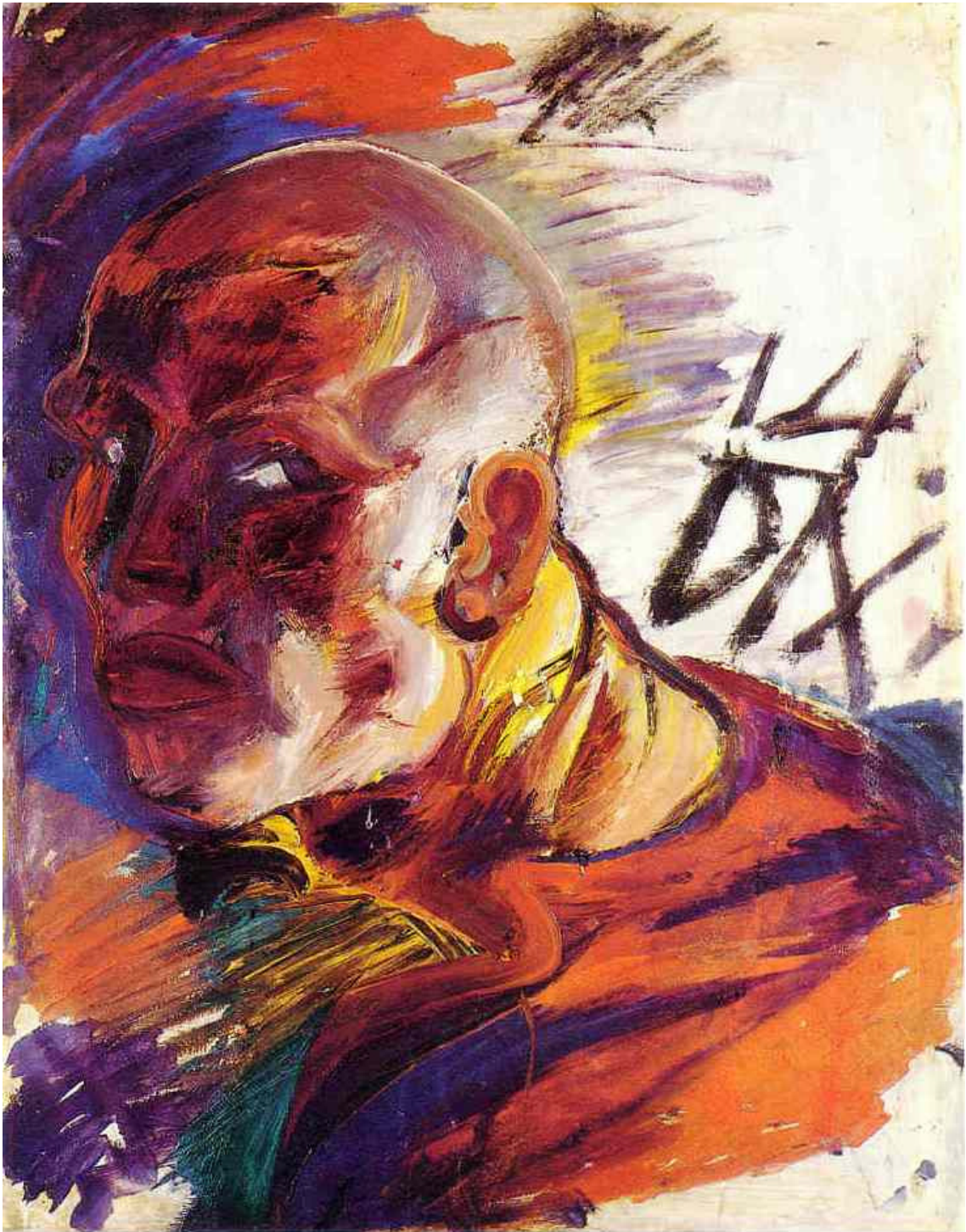


Abb. 207 Otto Dix: Selbstbildnis als Soldat (1914), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)



Abb. 208 Otto Dix: Selbstbildnis als Schießscheibe (1915), Otto-Dix-Stiftung, Vaduz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 27)



Abb. 209 Otto Dix: Fallende Reihe (1916), Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 45)



Abb. 210 Otto Dix: Sterbender Krieger (1917), Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 43)



Abb. 211 Otto Dix: Im Unterstand (1915) Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 42)



Abb. 212 Otto Dix: Kauender (1917), Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 46)



Abb. 213 Wollheim: Selbstporträt (1915), Bleistiftzeichnung 19 x 13,2cm, Stadtmuseum Düsseldorf
(Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)



Abb. 214 Wollheim: Selbstporträt mit Stahlhelm (1917) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz
(Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 27)



Abb. 215 Wollheim: Der Angriff aus der Stellung (1917) , Bleistiftzeichnung 27,7 x 17,6cm, Privatbesitz
(Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 32)



Abb. 216 Wollheim: Der Granateneinschlag (1917) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb.
aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 34)



Abb. 217 Wollheim: Schlafende Soldaten (1917) , Bleistiftzeichnung 14,5 x 27,5cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 39)



Abb. 218 Wollheim: Weg an die Front (1914) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 19)



Abb. 219 Wollheim: Dorf in Ostpreußen (1914) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 18)



Abb. 220 Wollheim: Landschaftsstudie (1914) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 18)

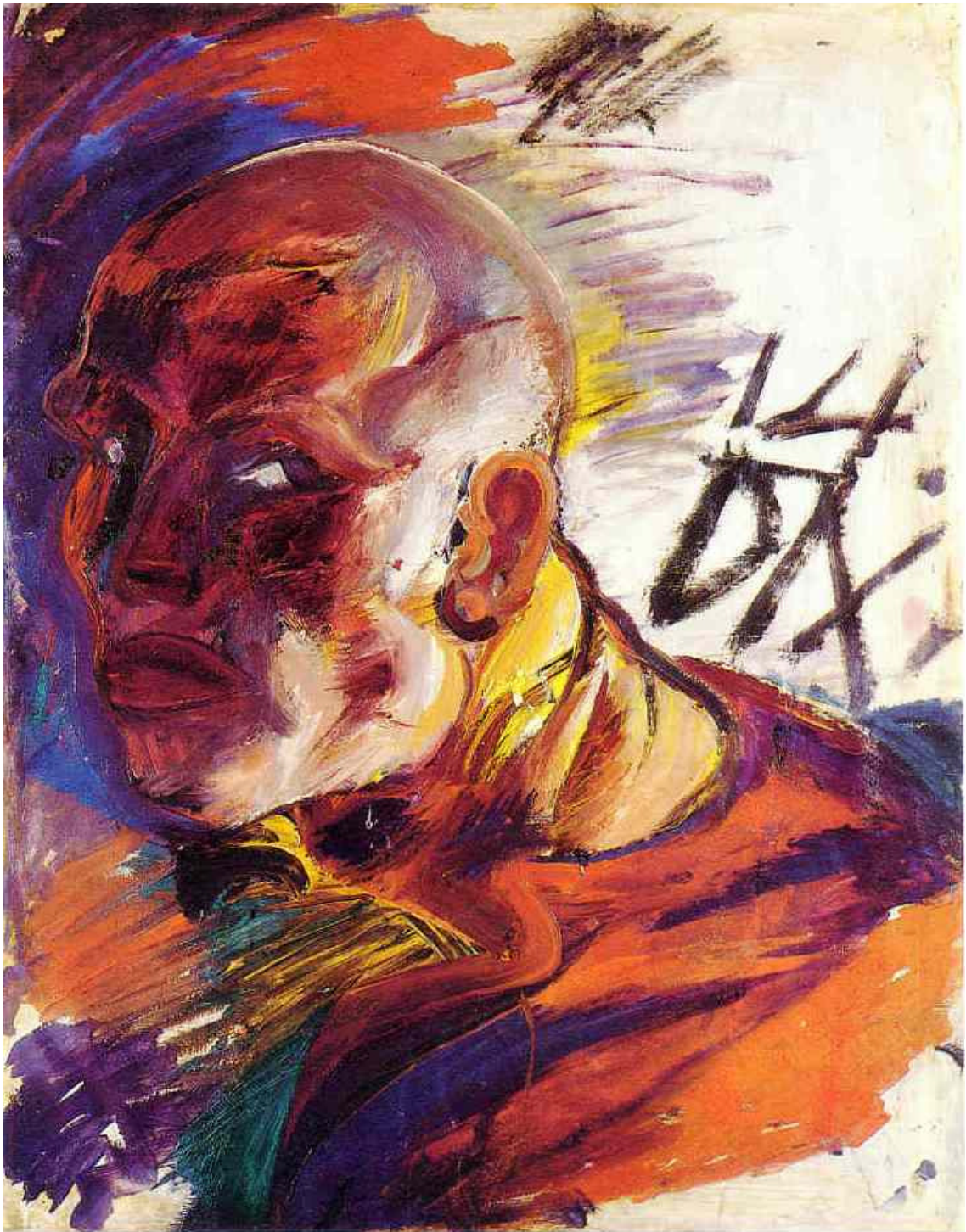


Abb. 221 Otto Dix: Selbstbildnis als Soldat (1914), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)



Abb. 222 Otto Dix: Selbstbildnis als Mars (1914), Haus der Heimat, Freital (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 28)



Abb. 223 Otto Dix: Schützengraben (1918), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 37)



Abb. 224 Wollheim: Rast (1914), Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 20)



Abb. 225 Wollheim: Schlafende Soldaten (1917), Bleistiftzeichnung 14,5 x 27,5cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 39)

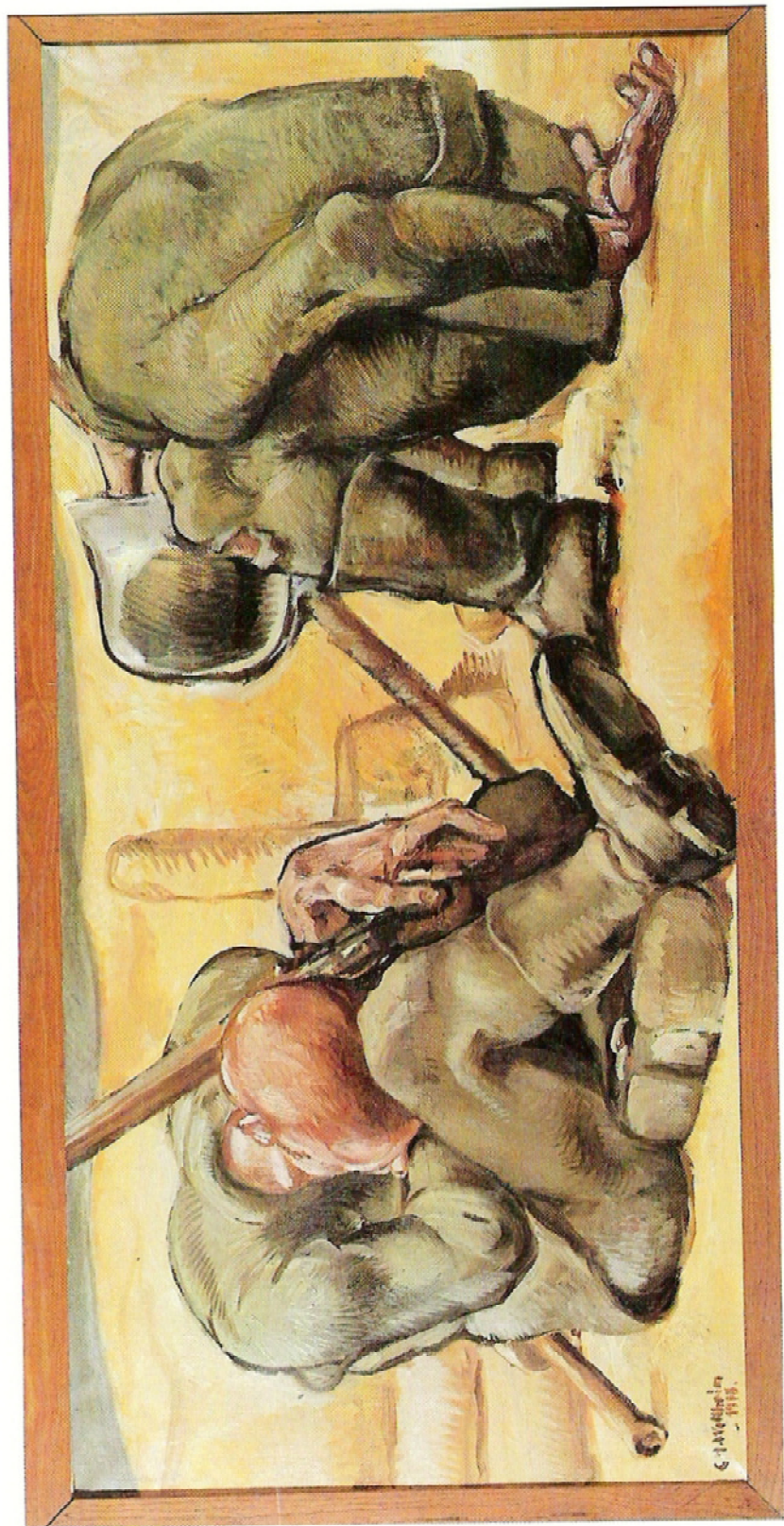


Abb. 226 Wollheim: Im Schützengraben (1918), 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf
(Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)



Abb. 227 Otto Dix: Schützengraben (1923, verschollen) (Abb. aus: Lorenz: Dix, 2005, S. 67)



Abb. 228 Otto Dix: Skizzen zu Schützengraben (1923), Privatbesitz, (Abb. aus: Conzelmann: Dix, 1983, o.S.)



Abb. 229 Otto Dix: Flandern (1934-36), Nationalgalerie Berlin (Foto: Nationalgalerie Berlin)

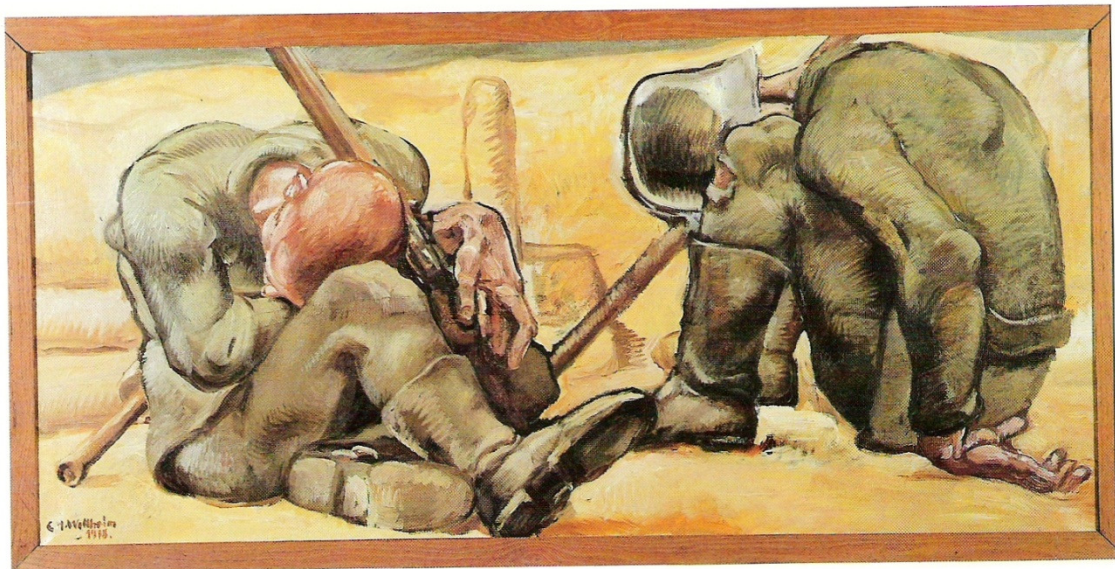


Abb. 230 Wollheim: Im Schützengraben (1918), 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)



Abb. 231 Albin Egger-Lienz: Die Namenlosen (1914), Heeresgeschichtliches Museum, Wien (Foto: Heeresgeschichtliches Museum, Wien)

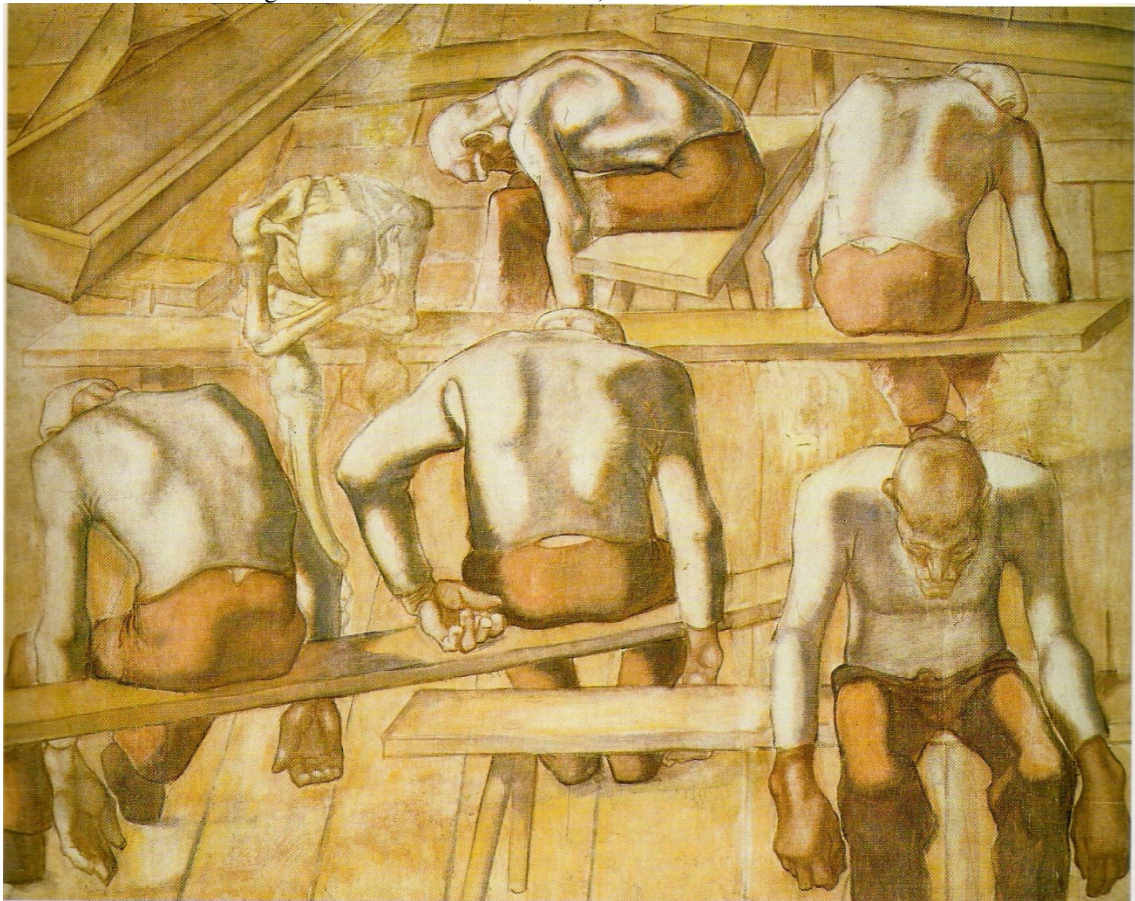


Abb. 232 Albin Egger-Lienz: Die Alten (1914), Schloss Bruck, Lienz (Foto: Schloss Bruck, Lienz)



Abb. 233 Wollheim: Schlafende Soldaten (1917) , Bleistiftzeichnung 14,5 x 27,5cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 39)



Abb. 234 Wollheim: Heinrich George (1928), 120 x 96cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 143)



Abb. 235 Otto Dix: Bildnis des Schauspielers Heinrich George (1932), Galerie der Stadt Stuttgart
(Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)



Abb. 236 Wollheim: Max Pallenberg (1930), 187 x 100cm, Berlin Museum
(Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 142)



Abb. 237 Fotografie: „Barrikadenkampf auf dem Düsseldorfer Ey-Wall“ (1919) (Abb. aus: Das Stachel-
schwein 1925, I, S. 31)



Abb. 238 Gert Wollheim: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Krempel: Am Anfang, 1985, S. 14)



Abb. 239 Max Ernst: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind (1926), Museum Ludwig, Köln (Foto: Museum Ludwig, Köln)



Abb. 240 Max Ernst: Pietà oder die Revolution bei Nacht (1923), Tate Gallery, London (Foto: Tate Gallery, London)

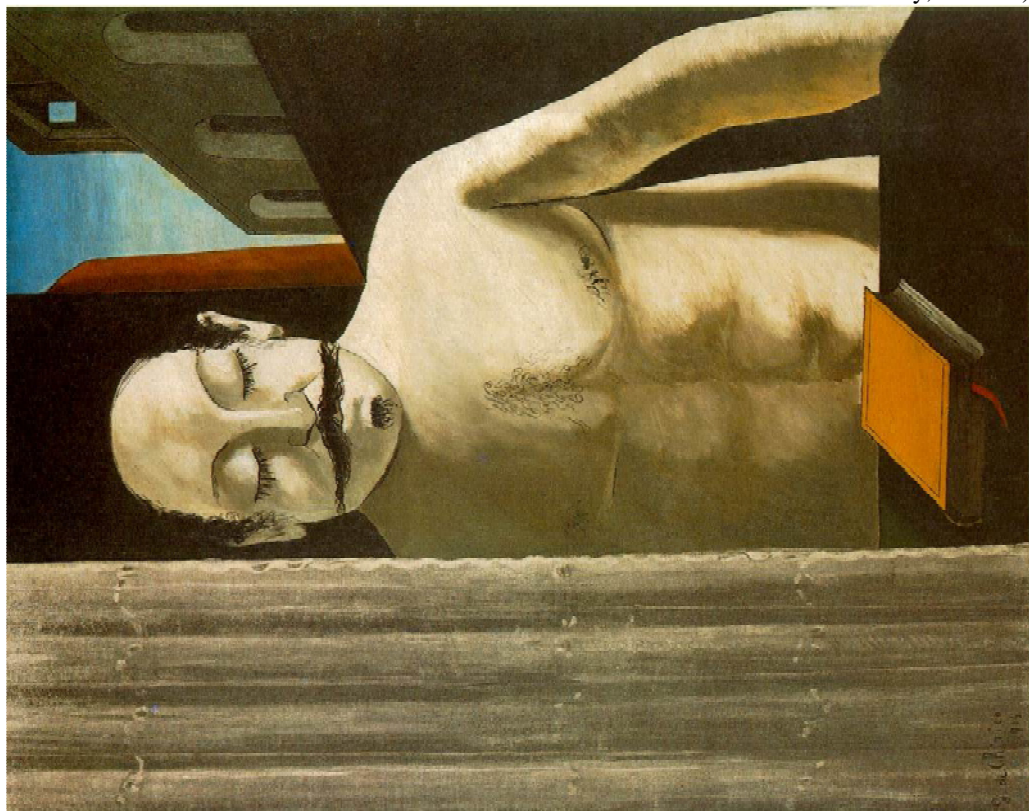


Abb. 241 Giorgio de Chirico: Das Gehirn des Kindes (1914), Sammlung Breton, Paris (Foto: Sammlung Breton, Paris)

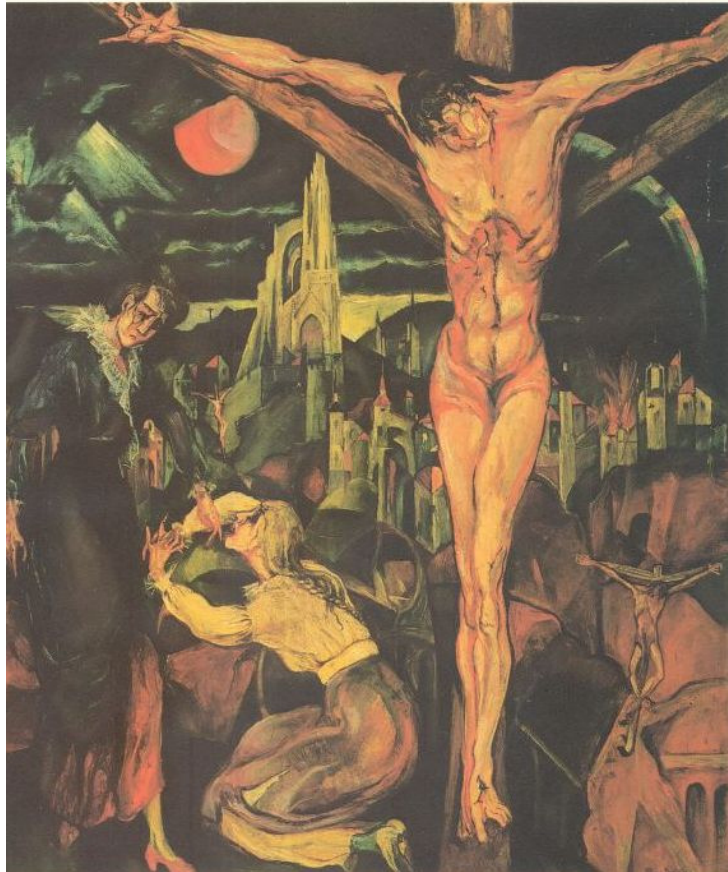


Abb. 242 Max Ernst: Kreuzigung (1913), Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Foto: Wallraf-Richartz-Museum, Köln)

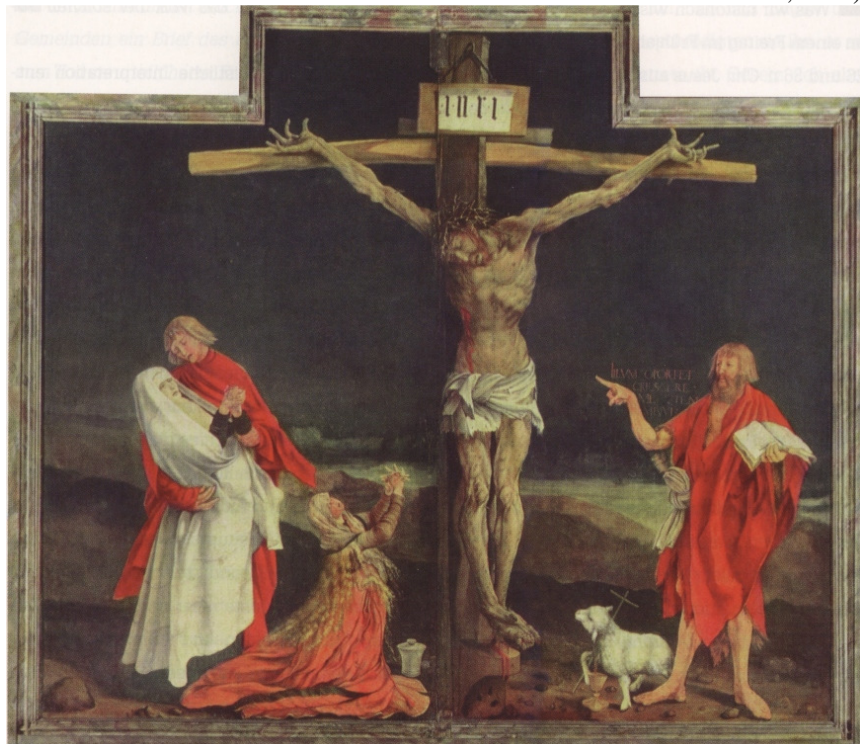


Abb. 243 Grünewald: Isenheimer Altar (1513-15), Musée d'Unterlinden, Colmar (Foto: Musée d'Unterlinden, Colmar)



Abb. 244 Max Ernst: Au rendez-vous des amis (1922), Museum Ludwig, Köln (Foto: Museum Ludwig, Köln)



Abb. 245 Wollheim: Weibliches Selbstporträt (Der Golem) (1921), 120 x 100cm Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 43)



Abb. 246 Wollheim: Lenkbares Stück Festland passiert unter wehender Fahne den Raum von Omega (1921, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 39)



Abb. 247 Foto: Volkstanzgruppe Tirol (Foto: Privat)



Abb. 248 Max Ernst: Die schwankende Frau (1923), Kunstsammlung NRW, Düsseldorf (Foto: Kunstsammlung NRW, Düsseldorf)



Abb. 249 Wollheim: Das Gretchen (1922), 130,5 x 105cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 101)



Abb. 250 Arthur Kaufmann: Zeitgenossen (Das geistige Düsseldorf) (1925), Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)



Abb. 251 Henri Fantin-Latour: Hommage à Delacroix (1864), Musée d'Orsay, Paris (Foto: Musée d'Orsay, Paris)

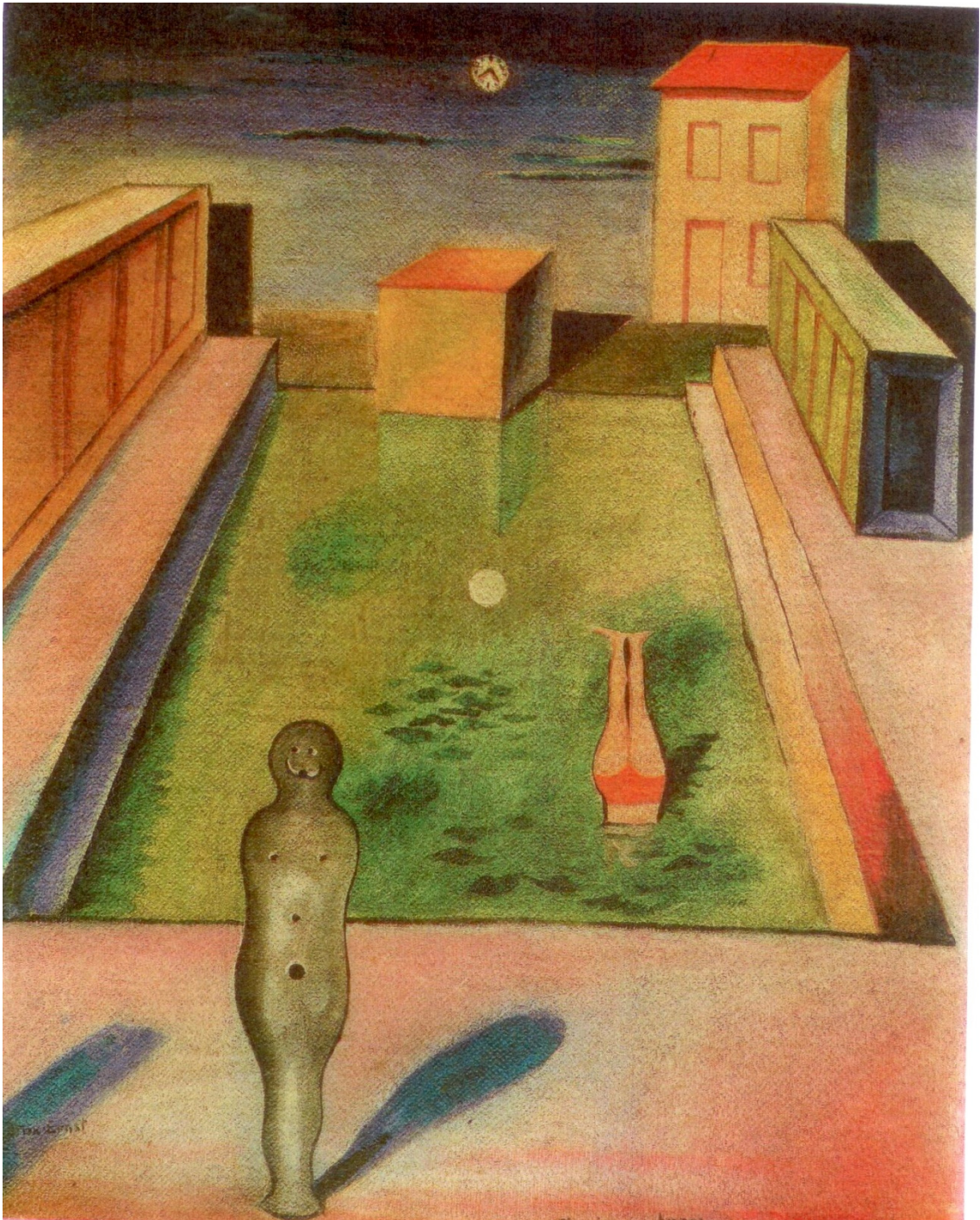


Abb. 252 Max Ernst: Aquis Submerus (1919),

Städel Museum Frankfurt (Foto: Städel Museum Frankfurt)



Abb. 253 Wollheim: 5:07 (1921), Mischtechnik 31,5 x 24cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 103)

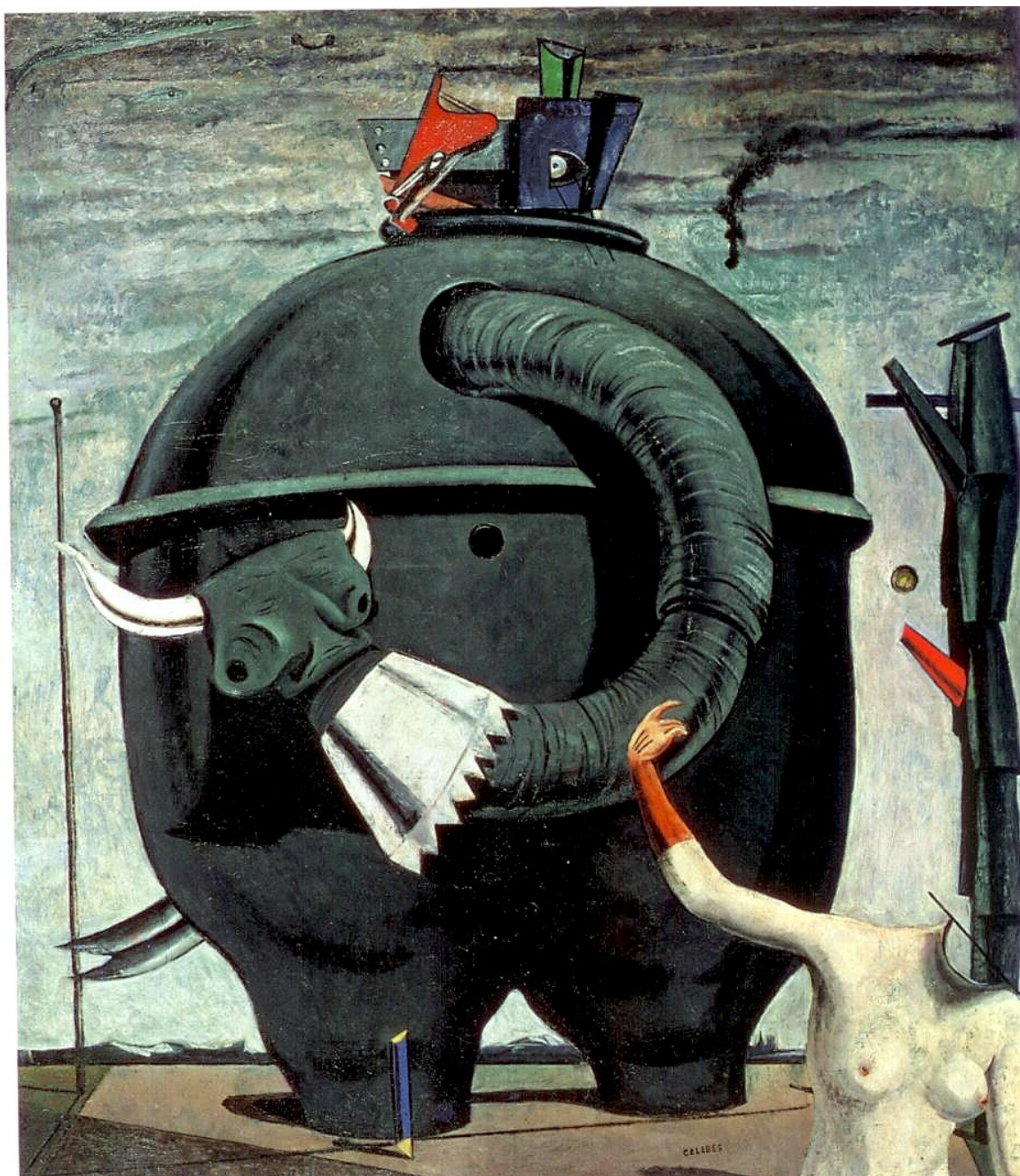


Abb. 254 Max Ernst: Celebes (1921), Tate Gallery, London (Foto: Tate Gallery, London)



Abb. 255 sudanesisches Getreidesilo aus Lehm (Foto: Privat)



Abb. 256 Gräber aus Sulawesi (Foto: Privat)



Abb. 257 Wollheim: Die Siegerin (1924), 84 x 64cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 47)



Abb. 258 Wollheim: Die süße Doremie hält einen entkleideten für blind (1924), Bleistift, Kreide, Aquarell 40 x 30cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 123)



Abb. 259 Max Ernst: Greis, Frau und Blume (1924), Museum Of Modern Art, New York (Foto: Museum Of Modern Art, New York)

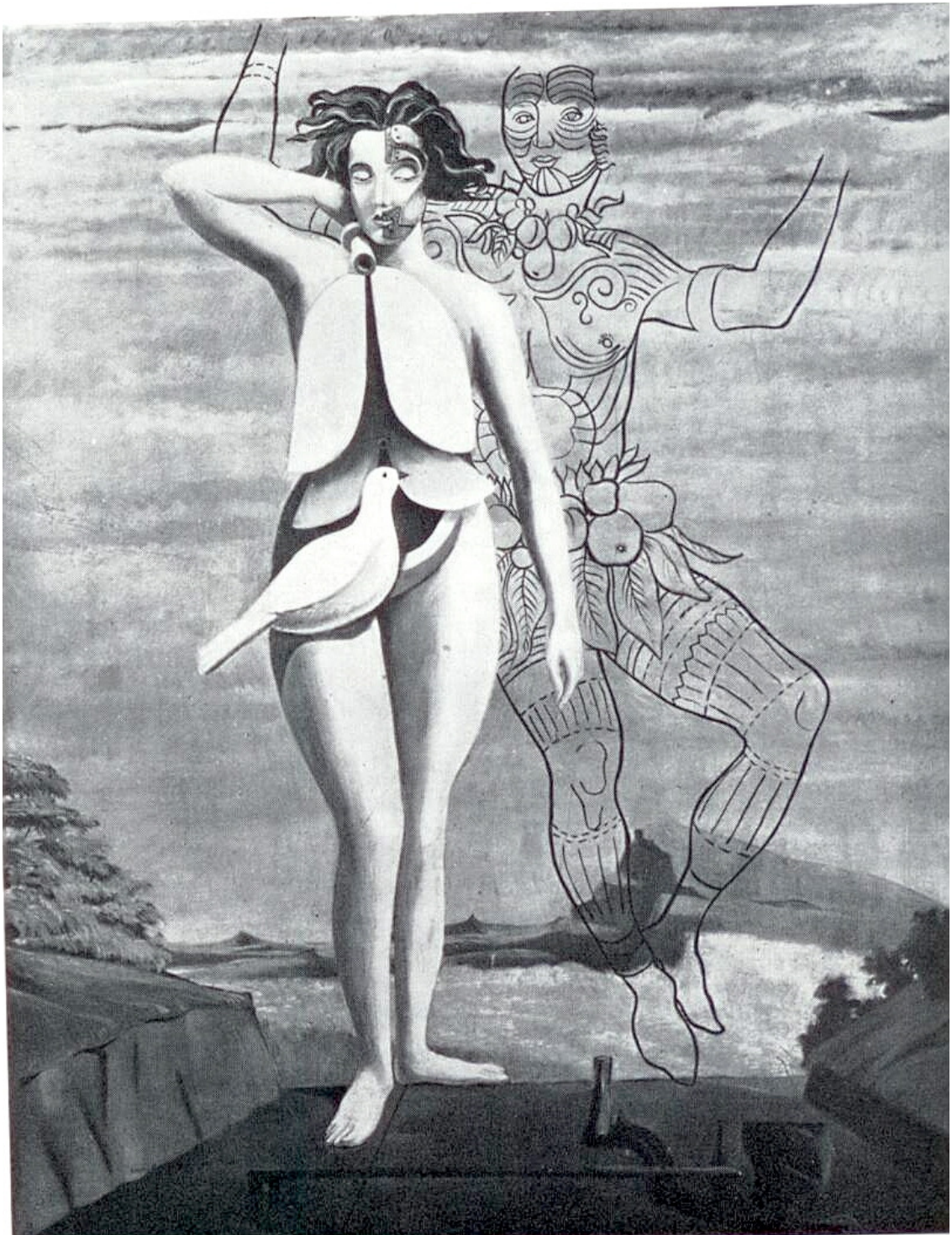


Abb. 260 Max Ernst: Die schöne Gärtnerin (1923, verschollen), (Abb. aus: Spies: Ernst, 2005, S. 96)

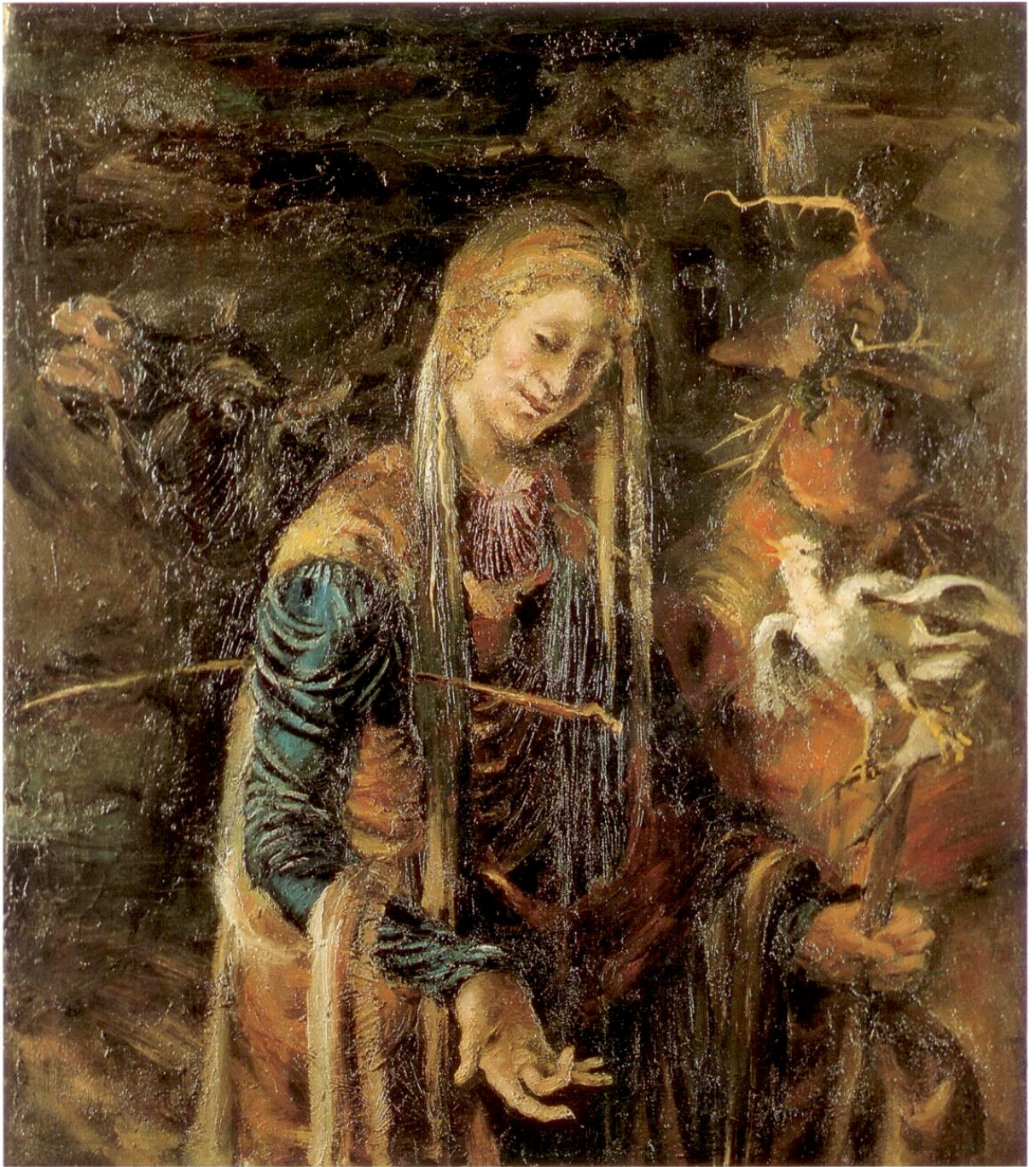


Abb. 261 Wollheim: Gartenstadtgöttin (1924), 130 x 113cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 128)



Abb. 262 Raffael: Die schöne Gärtnerin (1507), Louvre, Paris (Foto: Louvre, Paris)

10.5 Abbildungsverzeichnis:

- Abb.1 Kasimir Malewitsch: Sonnenfinsternis mit Mona Lisa (1914), Staatsmuseum Sankt Petersburg (Foto: Staatsmuseum Sankt Petersburg)
- Abb.2 Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q (1919), Centre Georges Pompidou, Paris (Foto: Centre Georges Pompidou)
- Abb.3 Wollheim: Porträt Kaiser Wilhelm II (1909), Tuschezeichnung 11,9 x 8,6cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 15)
- Abb.4 Wollheim: Der Tod als Kaiser (1909), Tuschezeichnung 32 x 22,2cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 15)
- Abb.5 Wollheim: Antike Szene (1912), 35,7 x 31,7cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 202)
- Abb.6 Wollheim: Rast (1914), Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 20)
- Abb.7 Wollheim: Der Aufschrei (1917), Bleistiftzeichnung 24,3 x 15,8cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 41)
- Abb. 8 Grünewald: Kopfstudie eines schreienden Knaben (1520), Kreidezeichnung, (Abb. aus: Geissler/Saran: Grünewald, 1973, o.S.)
- Abb.9 Wollheim: Im Schützengraben (1918), 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb.10 Wollheim: Sonnentheater (1919), Radierung 169 x 171cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 51)
- Abb.11 Wollheim: Verwundeter (1919), Radierung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 73)
- Abb.12 Wollheim: Der Verwundete (1919), 158 x 174cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 85)
- Abb.13 Wollheim: Eine Dienstmagd zu Tode gemartert (1921), Tuschzeichnung/ Collage, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese/Nutt: Wollheim, 2000, S. 99)
- Abb. 14 Wollheim: Utopische Landschaft (1922), Aquarell 39 x 35,7cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 45)
- Abb. 15 Wollheim: Weibliches Selbstbildnis (Der Golem) (1921/22), 120 x 100cm Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 43)
- Abb. 16 Wollheim: Porträt Otto Pankok mit Hut (1919), Kreidezeichnung 63 x 50cm, Otto-Pankok-Museum, Hünxe (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 86)
- Abb. 17 Wollheim: Selbstbildnis (1922), Bleistiftzeichnung 48,4 x 36,8cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 112)
- Abb. 18 Wollheim: Phantastische Landschaft (Der Heuwagen) (1923), 94 x 90cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 116)
- Abb. 19 Hieronymus Bosch: Der Heuwagen (1503-1504), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)
- Abb. 20 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb. 21 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)
- Abb. 22 Edouard Manet: Der Tragöde (1865), National Gallery of Art, Washington (Foto: National Gallery of Art, Washington)
- Abb. 23 Wollheim: Abschied von Düsseldorf (1924), 160 x 185cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb. 24 Wollheim: Porträt Heinrich George (1928), 120 x 96cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 143)
- Abb. 25 Wollheim: Porträt des Schauspielers Max Pallenberg (1930), 187 x 100cm, Berlin Museum (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 142)
- Abb. 26 Wollheim: Die Verhimmelung des Schwimmfestes (1926, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 54)
- Abb. 27 Wollheim: Dame und Junge mit Kugel (1931), 100 x 88cm, (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 146)

- Abb.28 Wollheim: Paradis terrestre (1935), 132 x 172cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 153)
- Abb. 29 Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste (1504-1516), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)
- Abb. 30 Wollheim: Die Wirkung des Himmels (1947-1960), 122 x 151,5cm (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 175)
- Abb. 31 Wollheim: Das Königreich der Satzzeichen (1953), 121 x 183cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 177)
- Abb. 32 Wollheim: Barbara (1969), 122 x 61cm, Privatbesitz (Abb. aus: Wollheim, Mona: Wollheim, 1977, S. 98)
- Abb. 33 Wollheim: Der Bauschuss (1917), Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 42)
- Abb. 34 Wollheim: Fassungsloser Schmerz, den 2. Juni 1917 (1917) , Bleistift-zeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 43)
- Abb. 35 Wollheim: Der Soldat (1919), Bleistiftzeichnung 19,5 x 15cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 52)
- Abb. 36 Wollheim: Verwundeter (1919) , Radierung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 73)
- Abb.37 Wollheim: Der Verwundete (1919)), 158 x 174cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 85)
- Abb. 38 Wollheim: Rekonstruktionszeichnungen Seitenflügel Triptychon (1970) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 54)
- Abb.39 Wilhelm Lehmbruck: Der Gestürzte (1915-1916), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)
- Abb.40 Wilhelm Lehmbruck: Verzweifelder (1917), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)
- Abb.41 Wilhelm Lehmbruck: Zwei Verwundete I (1916-1917), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)
- Abb.42 Wilhelm Lehmbruck: Zwei Verwundete II (1917-1918), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)
- Abb.43 Ludwig Meidner: Selbstmörder (1912), Pinakothek der Moderne, München (Foto: Pinakothek der Moderne, München)
- Abb.44 Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft (1912-1913), Ort unbekannt (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)
- Abb.45 Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft (1913), Ort unbekannt (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)
- Abb.46 Ludwig Meidner: Titelblatt „Söhne“ (1913), Privatbesitz (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)
- Abb. 47 Wollheim: Verwundeter (1919) , Radierung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 73)
- Abb.48 Ludwig Meidner: „Im Nacken das Sternenmeer“ (1918), Privatbesitz (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)
- Abb.49 Ludwig Meidner: „Im Nacken das Sternenmeer“ (1918), Privatbesitz (Abb. aus: Breuer/Wagemann: Meidner, 1991, o.S.)
- Abb.50 Grünewald: Isenheimer Altar (1506-15), Musée d'Unterlinden, Colmar (Foto: Musée d'Unterlinden, Colmar)
- Abb.51 Jacques Callot: Die Plünderung des Bauernhofes (1633-1635), LWL-Landesmuseum, Münster (Foto: LWL-Landesmuseum, Münster)
- Abb.52 Francisco de Goya: Große Taten – mit Toten! (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)
- Abb.53 Francisco de Goya: Zu Recht oder zu Unrecht (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)
- Abb.54 Francisco de Goya: Dasselbe (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)
- Abb.55 Francisco de Goya: Düstere Vorahnung dessen... (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)

- Abb.56 Franz von Stuck: Der Krieg (1894), Pinakothek der Moderne, München (Foto: Pinakothek der Moderne, München)
- Abb.57 Henri Rousseau: Der Krieg (1894), Musée d'Orsay, Paris (Foto: Musée d'Orsay, Paris)
- Abb.58 Arnold Böcklin: Der Krieg (1896), Galerie der neuen Meister, Dresden (Foto: Galerie der neuen Meister, Dresden)
- Abb.59 Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter (1498), Holzschnitt, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (Foto: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe)
- Abb.60 Wollheim: Der Verwundete (2. Fassung) (1959), 121 x 153,5cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb.61 Giovanni Bellini: Jesus am Ölberg (1465), National Gallery, London (Foto: National Gallery, London)
- Abb.62 Albrecht Dürer: Christus am Ölberg (1508), Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Foto: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig)
- Abb.63 George Grosz: Maul halten und weiter dienen (1928), Deutsche Historisches Museum, Berlin (Foto: Deutsche Historisches Museum, Berlin)
- Abb.64 Francisco de Goya: Düstere Vorahnung dessen... (1810-1829), Hamburger Kunsthalle (Foto: Hamburger Kunsthalle)
- Abb. 65 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb. 66 Georg Scholz: Selbstbildnis vor der Litfaßsäule (1926), Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (Foto: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe)
- Abb. 67 George Grosz: Selbstbildnis (1928), Berlinische Galerie (Foto: Berlinische Galerie)
- Abb. 68 George Grosz: Selbstbildnis als Warner (1927) , Berlinische Galerie (Foto: Berlinische Galerie)
- Abb. 69 Anton Räderscheidt: Selbstbildnis (1928), Privatbesitz (Abb. aus: Michalski: Neue Sachlichkeit, 1992, S. 121)
- Abb. 70 Otto Dix: Selbstbildnis mit Staffelei (1926), Leopold-Hoesch-Museum, Düren (Foto: Leopold-Hoesch-Museum, Düren)
- Abb. 71 Otto Dix: An die Schönheit (1922), Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Foto: Von der Heydt-Museum, Wuppertal)
- Abb. 72 Otto Griebel: Selbstbildnis in einer Kneipe (1926, verschollen) (Abb. aus: Bertonati: Neue Sachlichkeit, 1988, o.S.)
- Abb. 73 Arthur Kaufmann: Die Zeitgenossen (1925), Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb. 74 Arthur Kaufmann: Die geistige Emigration (1939-1964), Kunstmuseum Mühlheim an der Ruhr (Foto: Kunstmuseum Mühlheim an der Ruhr)
- Abb. 75 Fotografie: Wollheim und Frau Ey (1921) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 211)
- Abb. 76 Fotografie Gert Wollheim, um 1920, (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 8)
- Abb. 77 Wollheim: Selbstbildnis deklamierend (1926), 145 x 120cm, Privatbesitz, (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 10)
- Abb. 78 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)
- Abb. 79 Wollheim: Selbstbildnis als Diogenes (1926), 57 x 33cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 76)
- Abb. 80 Fotografie: Wollheim (um 1925) (Abb. aus: Krempel: Am Anfang, 1985, S. 12)
- Abb. 81 Raffael: Schule von Athen (Detail) (1510/1511), Stanza della Segnatura, Vatikan
- Abb. 82 Jean-Léon Gérôme: Diogenes in der Tonne (1860), Walters Art Museum, Baltimore (Foto: Walters Art Museum, Baltimore)
- Abb. 83 John William Waterhouse: Diogenes (1882), Art Gallery of New South Wales, Sydney (Foto: Art Gallery of New South Wales, Sydney)
- Abb. 84 Wollheim: Selbstbildnis, Fritz Stahl gewidmet (1928, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 8)
- Abb. 85 Otto Dix: „Großstadt“-Mitteltafel (1928), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)

- Abb. 86 Jan Steen: Selbstbildnis als Lautenspieler (1662-1665), Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid (Foto: Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid)
- Abb. 87 Job Berckheyde: Selbstporträt (1675), Corridoio Vasariano, Venedig (Foto: Corridoio Vasariano, Venedig)
- Abb. 88 Gerrit Bakhuizen: Selbstbildnis (1745), Rijksmuseum Amsterdam (Foto: Rijksmuseum Amsterdam)
- Abb. 89 Wollheim: Selbstporträt mit Mantel und Schal (1930, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 50)
- Abb. 90 Wollheim: Selbstporträt im Korbstuhl (1931, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 53)
- Abb. 91 Anton Graff: Selbstbildnis mit 58 Jahren (1794/95), Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden)
- Abb. 92 William Hogarth: Selbstporträt (1758), National Portrait Gallery, London (Foto: National Portrait Gallery, London)
- Abb. 93 William Hogarth: Distrest Poet (1736), Birmingham Museum (Foto: Birmingham Museum)
- Abb. 94 William Turner: The Garreteer's Petition (1809), Tate Gallery, London (Foto: Tate Gallery, London)
- Abb. 95 Carl Spitzweg: Der arme Poet (1839), Neue Pinakothek, München (Foto: Neue Pinakothek, München)
- Abb. 96 Honoré Daumier: Der Dichter in der Mansarde (1842), Privatbesitz, (Foto: Privat)
- Abb. 97 Tommaso Minardi: Selbstbildnis des Künstlers in seiner Dachkammer (1807), Uffizien, Florenz (Foto: Uffizien, Florenz)
- Abb. 98 Grethe Jürgens: Selbstbildnis (1928), Privatbesitz (Abb. aus: Scholz: Jürgens, 1999, S. 347)
- Abb. 99 Josef Wedewer: Selbstbildnis in der Dachkammer (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Romain: Wedewer, 1997, o.S.)
- Abb. 100 Fotografie: Josef Wedewer (undatiert), Privatbesitz (Abb. aus: Romain: Wedewer, 1997, o.S.)
- Abb. 101 Gerta Overbeck: In der Dachkammer (1921), Privatbesitz (Abb. aus: Krempel: Neue Sachlichkeit, 2002, o.S.)
- Abb. 102 Erich Wegner: Dachstubenmord (1920), Privatbesitz (Abb. aus: Krempel: Neue Sachlichkeit, 2002, o.S.)
- Abb. 103 August Heitmüller: Selbstbildnis im Atelier (1933) Privatbesitz (Abb. aus: Krempel: Neue Sachlichkeit, 2002, o.S.)
- Abb. 104 Ernst Thoms: Dachboden (1926), Sprengel Museum, Hannover (Foto: Sprengel Museum, Hannover)
- Abb. 105 Otto Dix: Alter Arbeiter in der Dachkammer (1920), Städtische Sammlungen Freital (Foto: Städtische Sammlungen Freital)
- Abb. 106 Otto Dix: Bildnis des Dichters Ivar von Lücken (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 139)
- Abb. 107 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)
- Abb. 108 Edouard Manet: Der Tragöde (1865), National Gallery of Art , Washington (Foto: National Gallery of Art , Washington)
- Abb. 109 Heinrich Maria Davringhausen: Der Irre (1922), LWL-Landesmuseum, Münster (Foto: LWL-Landesmuseum, Münster)
- Abb.110 Wollheim: Eine Dienstmagd zu Tode gemartert (1921), Tuschzeichnung/ Collage, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese/Nutt: Wollheim, 2000, S. 99)
- Abb.111 Wollheim: Zeichnung für „Die Peitsche“ (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 219)
- Abb.112 Wollheim: Zeichnung für „Die Peitsche“ (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 218)
- Abb.113 Wollheim: Zeichnung für „Die Peitsche“ (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 218)
- Abb. 114 George Grosz: Stützen der Gesellschaft (1926), Nationalgalerie Berlin (Foto: Nationalgalerie Berlin)

- Abb. 115 George Grosz: Selbstbildnis als Warner (1927), Berlinische Galerie (Foto: Berlinische Galerie)
- Abb.116 Ludwig Meidner: Selbstporträt als Prophet (1918), Privatsammlung (Foto: Privat)
- Abb.117 Ludwig Meidner: Selbstbildnis (1919), Privatsammlung (Foto: Privat)
- Abb.118 Ludwig Meidner: Aus der Rotte Korach (1920), Privatsammlung (Abb. aus: Heckmann: Cassandra, 2008, S. 162)
- Abb.119 Karl Hofer: Cassandra (1936), Stiftung Moritzburg, Halle (Foto: Stiftung Moritzburg, Halle)
- Abb. 120 Wollheim: Abschied von Düsseldorf (1924), 160 x 185cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb.121 Wollheim: Vorzeichnung Stehende, Bleistiftzeichnung 25,4 x 20,3cm, Privatbesitz (Foto: Jutta Osterhof, Berlin)
- Abb. 122 Vorzeichnung Tanzende, Bleistiftzeichnung 65,3 x 51cm, Privatbesitz (Foto: Jutta Osterhof, Berlin)
- Abb.123 Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Rückenfigur (eigene Fotografie)
- Abb. 124 Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Liegende greift sich in Haare (eigene Fotografie)
- Abb. 125 Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: rechts liegender Fisch (eigene Fotografie)
- Abb. 126 Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Schuh mit Zettel (eigene Fotografie)
- Abb. 127 Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Pillendreher-Käfer (eigene Fotografie)
- Abb. 128 Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Detail Mops (eigene Fotografie)
- Abb.129 Detail ‚Abschied von Düsseldorf‘: Bildrisse (eigene Fotografie)
- Abb. 130 Abschied von Düsseldorf - Komposition 1 (eigene Darstellung)
- Abb. 131 Abschied von Düsseldorf - Komposition 2 (eigene Darstellung)
- Abb.132 Grünewald: Isenheimer Altar (1513-15), Musée d'Unterlinden, Colmar (Foto: Musée d'Unterlinden, Colmar)
- Abb.133 Lukas Cranach: Venus (1532), Städel Museum Frankfurt (Foto: Städel Museum Frankfurt)
- Abb.134 Wollheim: Gartenstadtgöttin (1924), 130 x 113cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 128)
- Abb. 135 Lehmbruck: Geneigter Frauenkopf (1911), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)
- Abb.136 Lehmbruck: Kopf eines Denkers (1917/18), Lehmbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehmbruck-Museum, Duisburg)
- Abb.137 Wollheim: Mein Abschied von Düsseldorf, Souvenir de Dusseldorf, Farewell (1964), 60 x 74,5cm, Privatbesitz (Foto: Jutta Osterhof, Berlin)
- Abb. 138 Düsseldorf Schlossplaz (Historische Postkarte)
- Abb. 139 Düsseldorf: Abstieg zur Düssel (eigene Fotografie)
- Abb. 140: Wollheim: Dieses ist Gert Heinr. Wollheim (1922), Bleistiftzeichnung 53 x 40,5cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb. 141: Fotografie Gert Wollheim, um 1920, (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 8)
- Abb. 142 Fotografie Johanna Ey, um 1947, (Abb. aus: Remmert/Barth: Großes Ey 2007, S. 13)
- Abb. 143 Fotografie Leni Stein (mit Gert Wollheim und Josef Bell), um 1926, (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 9)
- Abb. 144 Fotografie Tatjana Barbakoff (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 121)
- Abb. 145 Wollheim: Skizze Tatjana Barbakoff (1924) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 126)
- Abb. 146 Wollheim: Tatjana Barbakoff (1927, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 228)
- Abb. 147: Heinrich Nauen: Gert Wollheim (1924), Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb. 148 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb. 149: Otto Dix: Selbstbildnis mit nacktem Modell (1923), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 92)

- Abb. 150: Otto Dix: Selbstbildnis mit Staffelei (1926), Leopold-Hoesch-Museum, Düren (Foto: Leopold-Hoesch-Museum, Düren)
- Abb. 151: Fotografie Otto Dix, um 1923, (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 212)
- Abb. 152: Wollheim: Der Kellner (1928, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 226)
- Abb. 153: Wollheim: Tischgesellschaft (1929, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 59)
- Abb. 154: Fotografie: Wollheim & Barbakoff (um 1930) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 226)
- Abb. 155: Fotografie: Wollheim & Barbakoff (um 1938) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 51)
- Abb. 156: Lyonel Feininger: Melancholy (1911), Privatbesitz (Abb. aus: Hess: Feininger, 2002, o.S.)
- Abb. 157: Lyonel Feininger: Zeitungsleser (1909), Privatbesitz (Abb. aus: Hess: Feininger, 2002, o.S.)
- Abb. 158: Otto Stahl-Arpke: Das Cabinet des Dr. Caligari (1919), Privatbesitz (Foto: Privat)
- Abb. 159: Lehbruck: Kopf eines Denkers (1917/18), Lehbruck-Museum, Duisburg (Foto: Lehbruck-Museum, Duisburg)
- Abb. 160: Anton Räderscheidt: Selbstbildnis (1928), Privatbesitz (Abb. aus: Michalski: Neue Sachlichkeit, 1992, S. 121)
- Abb. 161: Wollheim: Die Siegerin (1924), 84 x 64cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 47)
- Abb. 162: Wollheim: Dame mit Liebhaber (1926), 38,8 x 30cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 133)
- Abb. 163: Wollheim: Reiterin und Zirkusclown (1928, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 284)
- Abb. 164: Wollheim: Reitdame und Clown (1928), 100 x 118cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 140)
- Abb. 165: Otto Dix: An die Schönheit (1922), Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Foto: Von der Heydt-Museum, Wuppertal)
- Abb. 166: Otto Griebel: Selbstbildnis in einer Kneipe (1926, verschollen) (Abb. aus: Bertonati: Neue Sachlichkeit, 1988, o.S.)
- Abb. 167: Artur Kaufmann: Betty Kohlhaas und Jankel Adler (1923), Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb. 168: Otto Dix: Selbstbildnis mit Staffelei (1926), Leopold-Hoesch-Museum, Düren (Foto: Leopold-Hoesch-Museum, Düren)
- Abb. 169: Albrecht Dürer: Selbstporät (1500), Alte Pinakothek, München (Foto: Alte Pinakothek, München)
- Abb. 170: unbekannter Künstler: Das Schweiß Tuch der Johanna (1923), Privatbesitz (Foto: Remmert und Barth, Düsseldorf)
- Abb. 171: Fotografie: Wollheim & Schwesig (1924) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 217)
- Abb. 172: Fotografie: „Barrikadenkampf auf dem Düsseldorfer Ey-Wall“ (1919) (Abb. aus: Das Stachelschwein 1925, I, S. 31)
- Abb. 173: Fotografie: Wollheim (um 1926) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 62)
- Abb. 174: Ernst Ludwig Kirchner: Totentanz der Mary Wigman (1926), Privatbesitz (Foto: Galerie Henze & Ketterer, Riehen)
- Abb. 175: Fotografie: Mary Wigman (1914) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)
- Abb. 176: Karl Bennewitz von Loefen d.J.: Tatjana Barbakoff (1927) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 72)
- Abb. 177: Fotografie: Mary Wigman Tanzgruppe (undatiert) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)
- Abb. 178: Fotografie: Mary Wigman (1923) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)
- Abb. 179: Fotografie: Rudolf von Laban Tanzgruppe (undatiert) (Abb. aus: Hedwig / Stöckemann: Ausdruckstanz, 1992, o.S.)

- Abb. 180 Fotografie: Mary Wigman (1926) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)
- Abb. 181 Fotografie: Mary Wigman (1926) (Abb. aus: Müller: Wigman, 1986, o.S.)
- Abb. 182 Fotografie: Tatjana Barbakoff (1934) (Abb. aus: Reinhardt/Goebbels: Barbakoff, 2002, S. 51)
- Abb. 183 Fotografie: Lisa Duncan (undatiert) (Abb. aus: Hedwig / Stöckemann: Ausdruckstanz, 1992, o.S.)
- Abb. 184 Leonardo da Vinci: Johannes der Täufer (1513-1516), Louvre, Paris (Foto: Louvre, Paris)
- Abb. 185 Fotografie: Dore Hoyer (1935) (Abb. aus: Hedwig / Stöckemann: Ausdruckstanz, 1992, o.S.)
- Abb. 186 Detail , Abschied von Düsseldorf': Pillendreher-Käfer (eigene Fotografie)
- Abb. 187 Albin Egger-Lienz: Die Namenlosen (1914), Heeresgeschichtliches Museum, Wien (Foto: Heeresgeschichtliches Museum, Wien)
- Abb. 188 Albin Egger-Lienz: Die Alten (1914), Schloss Bruck, Lienz (Foto: Schloss Bruck, Lienz)
- Abb. 189 Wollheim: Im Schützengraben (1918) , 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb. 190 Albin Egger-Lienz: Zwei mit Handrücken aufgelegte Hände (1914), Privatbesitz (Abb. aus: Kirschl: Egger-Lienz, 1996, o.S.)
- Abb. 191 Albin Egger-Lienz: Erde (1912), Privatbesitz (Abb. aus: Kirschl: Egger-Lienz, 1996, o.S.)
- Abb. 192 Wollheim: Rekonstruktionszeichn. Seitenflügel Triptychon (1970) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 54)
- Abb. 193 Albin Egger-Lienz: Finale (1918), Sammlung Leopold, Wien (Foto: Sammlung Leopold, Wien)
- Abb. 194 Albin Egger-Lienz: Toter Franzose (1894), Sammlung Spielmann, Innsbruck (Foto: Sammlung Spielmann, Innsbruck)
- Abb. 195 Fritz Mackensen: Trauernde Familie (1896), Große Kunstschau Worpswede (Abb. aus: Hamm/Küster: Mackensen, 1990, o.S.)
- Abb. 196 Wollheim: Selbstbildnis in der Dachkammer (1924), 169 x 92cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Foto: Kunstmuseum Düsseldorf)
- Abb. 197 Otto Dix: Bildnis des Dichters Ivar von Lücken (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 139)
- Abb. 198 Fotografie: Wollheims Bild in Johanna Eys Geschäft (nach 1924) (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 58)
- Abb. 199 Diego Velázquez: Pablo de Valladolid (1632-35), Museo del Prado (Foto: Museo del Prado)
- Abb. 200 Lucas Cranach: Herzog Heinrich der Fromme (1514), Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden)
- Abb. 201 Otto Dix: Stilleben im Atelier (1924), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)
- Abb. 202 Wollheim: Südliche Landschaft mit durch die Luft springendem Pferd, schwangerer Frau, Ratte und Schwan (1922), Mischtechnik 54 x 42cm, Museum Ludwig, Köln (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 105)
- Abb. 203 Otto Dix: Drei Weiber (1926), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)
- Abb. 204 Otto Dix: Großstadt (Triptychon) (1927/28), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)
- Abb. 205 Hans Pleydenwurff: Auferstehung Christi (Hofer Altar) (1465), Alte Pinakothek, München (Foto: Alte Pinakothek, München)
- Abb. 206 Fotografie: Jazzmusiker (Abb. aus: Wolbert: That's Jazz, 1990, S. 136)
- Abb. 207 Otto Dix: Selbstbildnis als Soldat (1914), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)
- Abb. 208 Otto Dix: Selbstbildnis als Schießscheibe (1915), Otto-Dix-Stiftung, Vaduz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 27)
- Abb. 209 Otto Dix: Fallende Reihe (1916), Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 45)

- Abb. 210 Otto Dix: Sterbender Krieger (1917), Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 43)
- Abb. 211 Otto Dix: Im Unterstand (1915) Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 42)
- Abb. 212 Otto Dix: Kauender (1917), Privatbesitz (Abb. aus: Eberle: Weltkrieg, 1989, S. 46)
- Abb. 213 Wollheim: Selbstporträt (1915), Bleistiftzeichnung 19 x 13,2cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb. 214 Wollheim: Selbstporträt mit Stahlhelm (1917) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 27)
- Abb. 215 Wollheim: Der Angriff aus der Stellung (1917) , Bleistiftzeichnung 27,7 x 17,6cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 32)
- Abb. 216 Wollheim: Der Granateneinschlag (1917) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 34)
- Abb. 217 Wollheim: Schlafende Soldaten (1917) , Bleistiftzeichnung 14,5 x 27,5cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 39)
- Abb. 218 Wollheim: Weg an die Front (1914) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 19)
- Abb. 219 Wollheim: Dorf in Ostpreußen (1914) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 18)
- Abb. 220 Wollheim: Landschaftsstudie (1914) , Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 18)
- Abb. 221 Otto Dix: Selbstbildnis als Soldat (1914), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)
- Abb. 222 Otto Dix: Selbstbildnis als Mars (1914), Haus der Heimat, Freital (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 28)
- Abb. 223 Otto Dix: Schützengraben (1918), Privatbesitz (Abb. aus: Karcher: Dix, 1988, S. 37)
- Abb. 224 Wollheim: Rast (1914), Bleistiftzeichnung 25,5 x 17cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 20)
- Abb. 225 Wollheim: Schlafende Soldaten (1917), Bleistiftzeichnung 14,5 x 27,5cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 39)
- Abb. 226 Wollheim: Im Schützengraben (1918), 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb. 227 Otto Dix: Schützengraben (1923, verschollen) (Abb. aus: Lorenz: Dix, 2005, S. 67)
- Abb. 228 Otto Dix: Skizzen zu Schützengraben (1923), Privatbesitz, (Abb. aus: Conzelmann: Dix, 1983, o.S.)
- Abb. 229 Otto Dix: Flandern (1934-36), Nationalgalerie Berlin (Foto: Nationalgalerie Berlin)
- Abb. 230 Wollheim: Im Schützengraben (1918), 79 x 171cm, Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb. 231 Albin Egger-Lienz: Die Namenlosen (1914), Heeresgeschichtliches Museum, Wien (Foto: Heeresgeschichtliches Museum, Wien)
- Abb. 232 Albin Egger-Lienz: Die Alten (1914), Schloss Bruck, Lienz (Foto: Schloss Bruck, Lienz)
- Abb. 233 Wollheim: Schlafende Soldaten (1917) , Bleistiftzeichnung 14,5 x 27,5cm, Privatbesitz (Abb. aus Koenig: Wollheim, 1984, S. 39)
- Abb. 234 Wollheim: Heinrich George (1928), 120 x 96cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 143)
- Abb. 235 Otto Dix: Bildnis des Schauspielers Heinrich George (1932), Galerie der Stadt Stuttgart (Foto: Galerie der Stadt Stuttgart)
- Abb. 236 Wollheim: Max Pallenberg (1930), 187 x 100cm, Berlin Museum (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 142)
- Abb. 237 Fotografie: „Barrikadenkampf auf dem Düsseldorfer Ey-Wall“ (1919) (Abb. aus: Das Stachelschwein 1925, I, S. 31)
- Abb. 238 Gert Wollheim: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind (1926), Privatbesitz (Abb. aus: Krempel: Am Anfang, 1985, S. 14)

- Abb. 239 Max Ernst: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind (1926), Museum Ludwig, Köln (Foto: Museum Ludwig, Köln)
- Abb. 240 Max Ernst: Pietà oder die Revolution bei Nacht (1923), Tate Gallery, London (Foto: Tate Gallery, London)
- Abb. 241 Giorgio de Chirico: Das Gehirn des Kindes (1914), Sammlung Breton, Paris (Foto: Sammlung Breton, Paris)
- Abb. 242 Max Ernst: Kreuzigung (1913), Wallraf-Richartz-Museum, Köln (Foto: Wallraf-Richartz-Museum, Köln)
- Abb. 243 Grünewald: Isenheimer Altar (1513-15), Musée d'Unterlinden, Colmar (Foto: Musée d'Unterlinden, Colmar)
- Abb. 244 Max Ernst: Au rendez-vous des amis (1922), Museum Ludwig, Köln (Foto: Museum Ludwig, Köln)
- Abb. 245 Wollheim: Weibliches Selbstporträt (Der Golem) (1921), 120 x 100cm Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 43)
- Abb. 246 Wollheim: Lenkbares Stück Festland passiert unter wehender Fahne den Raum von Omega (1921, verschollen) (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 39)
- Abb. 247 Foto: Volkstanzgruppe Tirol (Foto: Privat)
- Abb. 248 Max Ernst: Die schwankende Frau (1923), Kunstsammlung NRW, Düsseldorf (Foto: Kunstsammlung NRW, Düsseldorf)
- Abb. 249 Wollheim: Das Gretchen (1922), 130,5 x 105cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 101)
- Abb. 250 Arthur Kaufmann: Zeitgenossen (Das geistige Düsseldorf) (1925), Stadtmuseum Düsseldorf (Foto: Stadtmuseum Düsseldorf)
- Abb. 251 Henri Fantin-Latour: Hommage à Delacroix (1864), Musée d'Orsay, Paris (Foto: Musée d'Orsay, Paris)
- Abb. 252 Max Ernst: Aquis Submerus (1919), Städel Museum Frankfurt (Foto: Städel Museum Frankfurt)
- Abb. 253 Wollheim: 5:07 (1921), Mischtechnik 31,5 x 24cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 103)
- Abb. 254 Max Ernst: Celebes (1921), Tate Gallery, London (Foto: Tate Gallery, London)
- Abb. 255 sudanesisches Getreidesilo aus Lehm (Foto: Privat)
- Abb. 256 Gräber aus Sulawesi (Foto: Privat)
- Abb. 257 Wollheim: Die Siegerin (1924), 84 x 64cm, Kunstmuseum Düsseldorf (Abb. aus: Remmert/Barth: Wollheim 1984, S. 47)
- Abb. 258 Wollheim: Die süße Doremie hält einen entkleideten für blind (1924), Bleistift, Kreide, Aquarell 40 x 30cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 123)
- Abb. 259 Max Ernst: Greis, Frau und Blume (1924), Museum Of Modern Art, New York (Foto: Museum Of Modern Art, New York)
- Abb. 260 Max Ernst: Die schöne Gärtnerin (1923, verschollen), (Abb. aus: Spies: Ernst, 2005, S. 96)
- Abb. 261 Wollheim: Gartenstadtgöttin (1924), 130 x 113cm, Privatbesitz (Abb. aus: von Wiese: Wollheim, 1993, S. 128)
- Abb. 262 Raffael: Die schöne Gärtnerin (1507), Louvre, Paris (Foto: Louvre, Paris)

© J. Osterhof, Berlin, für die Werke von Gert H. Wollheim

© VG Bild-Kunst, Bonn, für Otto Dix, Max Ernst

© bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern für alle anderen Künstler